



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** E/P : szkice o literaturze "elitarnej" i "popularnej"

**Author:** Ewa Bartos

**Citation style:** Bartos Ewa. (2014). E/P : szkice o literaturze "elitarnej" i "popularnej". Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Bartos

# E/P

## Szkice o literaturze „elitarnej” i „popularnej”



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu śląskiego  
KATOWICE 2014



**Ewa Bartos** – jest asystentką w Zakładzie Literatury Współczesnej Uniwersytetu Śląskiego. W kręgu jej zainteresowań znajdują się między innymi związki literatury i psychologii, problematyka uwodzenia w literaturze, współczesny romans polski i powieść popularna. Opublikowała dwie książki: *Skiroławki. O powieści erotycznej Zbigniewa Nienackiego* (2013) oraz *Motory. Szkice o/przy Zegadłowiczu* (2013). Jest redaktorką tomów: *Różewicz: dodawanie* (z Martą Cuber, 2012); *Literatura popularna. T.1: Dyskursy wielorakie* (z Martą Tomczok, 2013); *Literatura popularna. T.2: Fantastyczne kreacje światów* (z Dominikiem Chwolikiem, Pawłem Majerskim i Katarzyną Niesporek, 2014) oraz *Doświadczając. Szkice o twórczości (anty)modernistycznej* (z Michałem Kłosińskim, 2014).

# E/P

Szkice o literaturze  
„elitarnej” i „popularnej”

PRACE  
NAUKOWE



UNIWERSYTETU  
ŚLĄSKIEGO  
W KATOWICACH

NR 3205

Ewa Bartos

# E/P

Szkice o literaturze  
„elitarnej” i „popularnej”

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej  
Marek Piechota

Recenzent  
Tomasz Stępień

## Spis treści

Słowami innych . . . . .	7
Od autorki . . . . .	11

### I

Dramat (nie)wyrażonego . . . . .	17
O doświadczeniu śmierci w twórczości Tadeusza Różewicza	
Anatomia oka . . . . .	37
O Różewiczowskim postrzeganiu	
Odpowiedź Różewicza . . . . .	53
Wokół poematu <i>Kryształowe wnętrze brudnego człowieka</i>	
Nie-znośna obecność w dźwięku . . . . .	63
O teorii wiersza Ryszarda Miłczewskiego-Bruno	

### II

„Nieśmiertelny romans” . . . . .	77
Kilka uwag o <i>Trędowatej</i> Heleny Mniszkówny	
Podglądanie . . . . .	89
O <i>Kamiennych tablicach</i> Wojciecha Żukrowskiego	
Papierowy romans . . . . .	105
O <i>Pestce</i> Anki Kowalskiej	
„Nieprawdziwy Kraj Prawdziwy” . . . . .	127
Stanisława Dygata doświadczanie Ameryki	

### III

Gombrowicz i Czysta Forma . . . . .	139
O zapomnianym szkicu Józefa Bujnowskiego	



Paradoksy. . . . .	153
Wokół recepcji twórczości Zdzisława Stanisława Pietrasa	
Nota bibliograficzna . . . . .	161
Indeks nazwisk . . . . .	167
Summary . . . . .	169
Zusammenfassung . . . . .	173

## Słowami innych

Tyle stronic, tyle książek będących ongiś źródłem naszych emocji, i które czytamy znowu, aby studiować charakter przysłówków czy cechy przymiotników!

Emil Cioran<sup>1</sup>.

Człowiek przeciętny oceni dzieło według doznanej przyjemności, tj. zbieżności wrażenia ze swym nastawieniem ruchowym, czyli zainteresowaniem, ujmie je jak każdy przejaw życia z całym zapasem emocji; krytyk natomiast zawodowy będzie starał się wyjść poza to prymitywne wzruszenie, oczyścić je z sugestywnej nieraz satysfakcji i wydobyć z niego przesłanki sądów możliwie obiektywnych, pozbawionych wpływu elementarnych wrażeń.

Łatwo to sprawdzić doświadczalnie na lekturze romansów awanturniczych. Czytają je krytycy, czyta je lud. W obydwu wypadkach lektura jest pochłaniająca. [...] Wytrawny krytyk intelektualista czyta Jacka Londona lub Wallace'a z taką samą satysfakcją, co kupiec, motywując to potrzebą rozrywki, odpoczynku; w istocie jednak jest zaciekawiony i często czyta z większą rozkoszą te piętnowane przez siebie skądinąd bajdy niż wspaniałe romanse Conrada. Nie wpływa to jednak na jego sąd o Jacku Londonie. Potępi go przy pierwszej sposobności za niewybredną fabułę, monotonię pomysłów, ograniczoną ilość środków ekspresji, słaby język, ale... po gruntownym przeczytaniu. Inaczej robotnik lub uczeń! – Nie będzie w nich tego rozdwieje-

---

<sup>1</sup> E. CIORAN: *Sylogizmy rozpaczy*. Przeł. I. KANIA. Warszawa 2009, s. 5–6.

nia między lekturą a sądem, między zainteresowaniem a opinią; sąd będzie tu rezultatem bezpośrednim doznanej emocji.

Stanisław Baczyński<sup>2</sup>.

Pisałem kiedyś, że wśród odbiorców (a i twórców) sztuki odróżniam dwa typy: człowieka prostego i prostaka. Człowiek prosty tworzy sztukę, prostak kicz i szmirę. Sądźcie, że odróżnić jednego od drugiego niełatwo? Jakie kryterium? [...] Prostak nie patrzy na obraz, lecz na rzecz przedstawioną, słucha, żeby sobie przypominać swoje uczucia, a nie żeby słyszeć muzykę, nie odczuwa poezji, lecz „nastroje” itd. Człowiek prosty [...] odróżnia rzecz sztuki od zwykłej rzeczy. [...] W sztuce znaczy tylko coś już **powiedziane**. Powiedzieć owo **co** językiem w sztuce nie szanowanym – to nie powiedzieć nic.

Julian Przyboś<sup>3</sup>.

Między ontologią dzieła sztuki a „losami” egzystencji poszczególnych dzieł nie ma żadnej logicznej sprzeczności. Między ontologiczną dyrektywą dzieła a wciąż zmienną recepcją poszczególnych dzieł istnieje nie sprzeczność, lecz **nieustanne napięcie**. I za sprawą tego właśnie napięcia rozmaite typy utworów bądź konkretne grupy tekstów albo **stają się** literaturą **sezonu**, albo **tracą** popularność; ich potencjalna właściwość istnienia na prawach literatury popularnej bądź występuje na powierzchni, bądź „zamiera” w głębi dzieła; nigdy jednak, w przypadku utworów autentycznie wartościowych, nie ginie bezpowrotnie. Inaczej mówiąc: pojęcie „literatura popularna” nie może funkcjonować na prawach nazwy **uniwersalnej odmiany** literatury artystycznej, w szczególności zaś nie można pojmować tych słów jako synonimu „literatury drugorzędnej”, nie rządzą tu bowiem prawa specjalne, zasadniczo odmienne od tych, jakie potrafimy wykryć w literaturze w ogóle. „Literatura popularna” natomiast

<sup>2</sup> S. BACZYŃSKI: *Pisma krytyczne*. Wyboru dokonał i wstępem poprzedził A. KIJOWSKI. Warszawa 1963, s. 206–207.

<sup>3</sup> J. PRZYBOŚ: *Przeciwko wszystkojednictwu, czyli o szmirze*. W: IDEM: *Sens poetycki*. T. 2. Wyd. 2 powiększone. Kraków 1967, s. 54–55. – Podkr. – E.B.

winna być każdorazowo **znakiem sytuacji** pewnej części dzieł, którym w tym właśnie momencie, w danym społeczeństwie i w danym układzie komunikacji literackiej, udało się zrealizować pełnię swych potencjalnych możliwości recepcyjnych.

Edward Balcerzan<sup>4</sup>.

W S/Z zaproponowane zostało przeciwstawienie: czytelne/pisalne. Czytelny jest tekst, którego nie mógłbym napisać na nowo (czy mogę dziś pisać jak Balzac?); pisalny jest tekst, który czytam z trudem, a nawet całkowicie zmieniam przy nim swój sposób czytania. Przychodzi mi teraz do głowy (podpowiadają mi to pewne teksty, które otrzymuję), że istnieje być może trzecia jednostka tekstowa... [...] **Przyjmowalne** to nieczytelne, które daje się przyswoić, płomienny tekst tworzony poza jego wszelkim prawdopodobieństwem i którego funkcja – jawnie podejmowana przez jego skryptora – polegałaby na podważaniu merkantylnego przymusu ciążącego nad pismem; taki tekst, prowadzony, umacniany przez myśl o niepublikowalności, wymagałby następującej odpowiedzi: nie mogę przeczytać ani napisać tego, co tworzysz, ale to przyjmuję, tak jak ogień, narkotyk, tajemniczą dezorganizację.

Roland Barthes<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> E. BALCERZAN: *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*. Poznań 1972, s. 256–257. – Podkr. – E.B.

<sup>5</sup> R. BARTHES: *Roland Barthes*. Przeł. T. SWOBODA. Gdańsk 2011, s. 130. – Podkr. – E.B.



## Od autorki

### I

*E/P. Szkice o literaturze „elitarnej” i „popularnej”* to zbiór interpretacji poszukujących w tekstach autorów różnych obie-  
gów czytelnich śladów wyjątkowości. Część pierwsza dotyczy  
poezji, druga prozy, trzecia krytyki.

Część pierwszą rozpoczyna szkic *Dramat (nie)wyrażo-  
nego. O doświadczeniu śmierci w twórczości Tadeusza Różewi-  
cza*, w którym mowa jest o traumie nieobecności, wyrażanej  
w języku. W *Anatomii oka. O Różewiczowskim postrzeganiu* pod-  
jęto próbę zgłębienia i rozpoznania, w jaki sposób autor *Karto-  
teki* spogląda na świat, a także dlaczego tak często robi to z per-  
spektywy „ciemności”. W szkicu *Odpowiedź Różewicza. Wokół  
poematu Kryształowe wnętrze brudnego człowieka* przywołany  
został poetycki dialog Adama Ważyka i Tadeusza Różewicza,  
ciekawa, a także ostra, zapisana w wierszu wymiana poglądów  
politycznych i moralnych. Dopełnieniem części Różewiczow-  
skiej jest szkic *Nie-znośna obecność w dźwięku. O teorii wiersza  
Ryszarda Miłczewskiego-Bruno*, który jest próbą spojrzenia na  
poetę popularnego w latach 60. i 70. XX wieku.

Szkic „*Nieśmiertelny romans*”. Kilka uwag o „*Trędowatej*”  
*Heleny Mniszkówny*, otwiera drugą część książki, autorka sku-  
pia się w nim na interesującej ją w tej lekturze kreacji głów-  
nej bohaterki. Funkcjonuje ona w powieści jako Girardowski  
koziół ofiarny, postać tragiczna, która musi zginąć. Kolejne dwa

teksty to także interpretacje znanych i lubianych przez czytelników romansów. *Podglądanie. O „Kamiennych tablicach” Wojciecha Żukrowskiego* to szkic, w którym prześledzono wątki szpiegowskie i wpływ, jaki na bohaterów powieści ma perspektywa voyeura. *Papierowy romans. O „Pestce” Anki Kowalskiej* to próba spojrzenia na jedyną w dorobku poetki powieść przez zmiany, jakie zachodzą w strukturze znaczeniowej romansu. Przyjmuje się tu, że pisarka pokazuje możliwe scenariusze relacji miłosnych zachodzących między głównymi bohaterami powieści. Część drugą kończy nietypowy romans, rozgrywający się pomiędzy czytelnikami a autorem. *„Nieprawdziwy Kraj Prawdziwy”*. *Stanisława Dygata doświadczanie Ameryki* to krótka analiza sposobu, w jaki autor *Jeziora Bodeńskiego* uwodzi czytelników w swoich felietonach i artykułach z podróży, przenosząc czytelnika do świata, gdzie realna podróż miesza się z wyobrażeniową kreacją Ameryki.

Na część trzecią składają się dwa teksty. Są one próbą przyjrzenia się specyficznemu związkowi, jaki wytwarza się pomiędzy badaczami literatury i krytykami, a samym dziełem. Tak więc, *Gombrowicz i Czysta Forma. O zapomnianym szkicu Józefa Bujnowskiego* to przypomnienie lektury, w której badacz chce związać dwóch uznanych twórców: Witolda Gombrowicza i Stanisława Ignacego Witkiewicza. Pojęcie Czystej Formy służy tu do analizy twórczości autora *Ferdydurke*. Jeśli szkic o Bujnowskim jest swego rodzaju przypomnieniem sposobu myślenia badacza emigracyjnego, to kończący książkę tekst *Paradoksy. Wokół recepcji twórczości Zdzisława Stanisława Pietrasa* jest podróżą przez świat recenzji w stronę chętnie kiedyś czytanych powieści historycznych. Tutaj krytyka lub akceptacja popularnych opowieści historycznych miała swoją podstawę nie tylko w horyzoncie oczekiwań czytelniczych, ale także w horyzoncie oczekiwań polityki kulturalnej państwa.

## II

Umberto Eco napisał:

Obawa, że nie da się wypowiedzieć wszystkiego, ogarnia człowieka nie tylko w obliczu nieskończoności nazw, ale i bezkresu rzeczy. Historia literatury pełna jest **obsesyjnych kolekcji** przedmiotów<sup>1</sup>.

Słowa te dobrze charakteryzują paradoksalną konstrukcję mojej książki. Postmodernizm wytrącił badaczy literatury z klasycznego porządkowania tekstów kultury. Zanik kanonu, a także dewaluacja podziału literatury na „wysoką” i „niską”, albo wyrażniej: na „elitarną” i „popularną”, sprawiły, że ta „elitarność” i „popularność” właśnie stały się przedmiotem metodologicznego sporu. Również tytuł mojej książki, nawiązując do klasycznego „rozdziału” tekstów literackich, jednocześnie go kwestionuje. „Elitarność” i „popularność” wzięta w cudzysłów, w epistemologiczny nawias, zawiesza i neguje zarazem możliwość powrotu do klasycznego podziału literatury.

W szkicu *Po roku 1989. Jak możliwa jest synteza literatury polskiej* Marian Kisiel napisał w odniesieniu do faktów i zjawisk kultury literackiej kończącego się wieku XX:

Pytania są każdorazowo te same: czy zjawiska, zdarzenia i fakty pisarskie czasu, do którego się odnosimy, przetrwały bezlitosny napór innych zjawisk, zdarzeń i faktów; czy kryteria, jakie stosowano przy ich ocenie nie miały charakteru unikowego; czy postulaty, jakie stawiano literaturze osadzano w szerokiej perspektywie kultury, czy też formułowano je z pozycji wąskiego partykularza; czy talenty, na jakie stawiano, potwierdziły swoją klasę<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> U. ECO: *Szaleństwo katalogowania*. Przeł. T. KWIECIEŃ. Poznań 2009, s. 67. – Podkr. – E.B.

<sup>2</sup> M. KISIEL: *Po roku 1989. Jak możliwa jest synteza literatury polskiej*. W: IDEM: *Critica varia*. Katowice 2013, s. 55.



Wątpliwości te są uniwersalne, głęboko wryte we współczesny sposób myślenia o świecie i literaturze. Badacz przedstawił sześć sposobów podejścia do literatury, pisał o projekcie historyczno-literackim, pytał o kanon, arcydzieło, czytelnika, geografie literacką oraz o relację kraj – emigracja. W zakończeniu swego szkicu Kisiel konstatował:

Tych sześć projektów otwiera pytanie o granice naszego poznania, naszej otwartości na poznanie i o poznanie samo. Cokolwiek mówimy o literaturze, wiąże się w supeł większy. Synteza nie jest jakimkolwiek gwarantem pewności. Jest wszakże propozycją uporządkowania tego, co układa się w ciąg lub ciągi znaczeń. Z krótkiej perspektywy nie zdajemy sobie sprawy z tego, że to się jednak – mimo nas – układa w spójną całość<sup>3</sup>.

*E/P. Szkice o literaturze „elitarnej” i „popularnej”* są reprezentacją lektury, której towarzyszyła świadomość, iż obsesyjne budowanie „historii” i „kolekcji” nowych katalogów dzieł literackich przeminęło, a „synteza nie jest jakimkolwiek gwarantem pewności”. A przecież nie wierzę w możliwość istnienia badań literackich poza porządkiem historycznym i modnymi metodologiami. To one pozwalają nam rozumieć świat i tworzyć narzędzia, za pomocą których go opisujemy.

Te dwie refleksje towarzyszyły mi przy konstruowaniu zbioru moich szkiców. Mam także nadzieję, że – mówiąc słowami Mariana Kisiela – szkice te – pomimo swojej różnorodności – „układają się w spójną całość”.

---

<sup>3</sup> Ibidem, s. 63.

I



## Dramat (nie)wyrażonego O doświadczeniu śmierci w twórczości Tadeusza Różewicza

R.: Toteż ja wcale nie uważam się za przedstawiciela pokolenia.

N.: Naprawdę?

R.: Naprawdę. Reprezentant pokolenia to urząd określony, ze sprecyzowanym zakresem obowiązków, z którego trzeba się wywiązać.

N.: Wydaje mi się, że raczej z określonym bagażem doświadczeń. Ale może uważa Pan, że Pana biografia, wbrew powszechnie przyjętym sądom, odbiega w czymś od stereotypu pokolenia, które Pan reprezentuje?

R.: Przeciwnie. Moje życie przebiegało tak, jak życie wszystkich ludzi urodzonych w 21 roku. Szkoła powszechna, harcerstwo, socalizacja... itd. Wszystko zupełnie przeciętne. Bez odchyień<sup>1</sup>.

Na pytanie Krystyny Nastulanki Różewicz właściwie nie odpowiada. Pomija między innymi najbardziej charakterystyczny fragment biografii, o którym nie zapominają badacze, umieszczając go w gronie „pokolenia Kolumbów”. Urodzony w 1921 roku, należy do generacji, dla której doświadczenie II wojny światowej stało się kluczowe. Roczniakowo problem z przyporządkowaniem twórcy nie istnieje, jednakże gdy weźmiemy pod

---

<sup>1</sup> *Dużo czystego powietrza*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Nastulanka. „Polityka” 1965, nr 17. Cyt. za: S. BURKOT: *Tadeusz Różewicz*. Warszawa 1987, s. 176.

uwagę podejście pisarza do rzeczywistości, sytuacja zaczyna się komplikować. Stanisław Burkot napisał:

Poezja grobów, ruin, postaw heroicznych i tragicznych w swojej genezie jest romantyczna. Wprzęga doświadczenie generacyjne w porządek historii i przez to nadaje mu sens wyższy. „Synowie powstań” (określenie z wiersza Baczyńskiego) wpisują się w narodowy porządek, odnajdują swoją tożsamość. Różewicz – co należy tu podkreślić – był prywatnie podobny do swoich rówieśników: wziął przecież udział w ruchu partyzanckim, w walce z okupantem. Ale to podobieństwo nie znajduje potwierdzenia w jego twórczości. Motywy partyzanckie, stale obecne w poezji i dramacie, a także w opowiadaniach, nie podlegają dowartościowaniom ideologicznym, patriotycznym, czy generacyjnym; ich funkcja jest inna – przynoszą ludzką prawdę o wojnie, mówią o wyzwoleniu się prymitywnych instynktów, o strachu i cierpieniu, o śmierciach przypadkowych i czynach wątpliwych<sup>2</sup>.

Badacz zwrócił uwagę na światopoglądową odrębność Różewicza. Uznał poetę za tego, który nie może być reprezentantem pokolenia, ponieważ nie wywiązuje się z obowiązków względem własnej generacji, stojąc w opozycji do przyjętego sposobu myślenia o II wojnie światowej.

Wrodzona człowiekowi skłonność do porządkowania każe systematyzować. Różewicz uznawany jest – między innymi – za „Kolumba”, kontynuatora myśli romantycznej i awangardowej, nihilistę i stojącego na straży wartości pacyfistę i AK-owca, twórcę mód literackich i ich pogromcę. Widoczne sprzeczności światopoglądowe nie stanowią przeszkody uniemożliwiającej przyporządkowanie Różewicza do pokolenia, dla którego doświadczenie wojny było najważniejsze. Problem z klasyfikacją wynika z postawy, jaką przyjął poeta.

Autor *Kartoteki*, jak sam podkreślał w wywiadzie z Nastulaną, nie przywiązuje wielkiej wagi do obowiązków wynika-

---

<sup>2</sup> S. BURKOT: *Tadeusz Różewicz...*, s. 24.

jących i ciężących na wzorcowym przedstawicielu pokolenia. Poeta sam siebie sytuuje w przestrzeni tysięcy zaangażowanych, anonimowych uczestników życia społecznego, którym przyszło przeżyć wojnę. W przestrzeni „zupełnie przeciętnej. Bez odchyień”<sup>3</sup>. Nie chce być reprezentantem, lecz członkiem tak rozumianej generacji:

Człowiek przecież został zamordowany w Oświęcimiu. Ja oczywiście mówię „symbolicznie”. Te wszystkie rozważania estetyczne, tomiki, liryki, metafory, „szkoły” – do śmietnika, do worka! Tu nie trzeba porównywać i przenosić. Trzeba dotknąć palcem. Z wściekłości zaciemniam wszystko i szkodzę sobie. [...] Chcę wam powiedzieć kilka słów o moim pokoleniu. „Pokolenie zarażone śmiercią”. Nie tylko zarażone, skonsumowane przez śmierć. Strawione przez śmierć. Żyjemy<sup>4</sup>.

Różewicz występuje w imieniu generacji „skonsumowanej przez śmierć”. Poeta „dotyka palcem” trupa, za którego i w którego imieniu przemawia. Powtórzmy raz jeszcze:

Coraz częściej wspominam umarłych. A przecież pisząc o umarłych, czynię to opornie. Chciałem ich pogrzebać i pożegnać w poezji. Kiedy piszę o umarłych, do mojego serca zakrada się smutek i trwoga, trwoga przed czymś nieokreślonym. Ściska mi serce i potem znika, rozplywa się w świetle dziennym<sup>5</sup>.

Umarli, których reprezentuje Różewicz, narzucają się poecie i każą przemawiać w ich imieniu. Pisanie dla autora *Niepokoju* jest zatem próbą pogrzebania zmarłych:

prowadzi wciąż podwójny rachunek, podobnie chyba jak Borowski. Rachunek między sobą a swoim pokoleniem. I w imię swego pokolenia – z całym światem. Rachunek tego, który przeżył –

<sup>3</sup> *Dużo czystego powietrza...*

<sup>4</sup> T. RÓŻEWICZ: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. W: IDEM: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1971, s. 193.

<sup>5</sup> T. RÓŻEWICZ: *Tożsamość*. W: IDEM: *Przygotowanie...*, s. 62.

z umarłymi. I rachunek umarłego z tymi, co przeżyli. Dlatego często występuje w podwójnej roli: sędziego i oskarżonego [...].

Umarli Różewicza to nie „duchy” – to nieobecność wszelkiego ducha, to świadomość, że człowiek jest tylko ciałem i że tym, co ludzkie, jest może w nim tylko – pamięć. Pamięć tej prawdy, wobec której wspomnienie okupacji w tonacji kombatanczej, partyzanckiej, patriotycznej, romantycznej, bojowej jest tak niewspółmierne, że aż cudaczne<sup>6</sup>.

Marta Piwińska, zwracając uwagę na związek poety z umarłymi, włącza ekonomiczną perspektywę rachunku i wyrównania krzywdy. Tej w liryce poety nie ma. Autor *Niepokoju* mówi z perspektywy świadka, a nie oskarżyciela. Jego obowiązkiem jest wypowiedzenie tego, co się widziało:

Zmiałem rękopis  
pełen gniewu

Palcami czulszymi od słów  
Prostujesz zmarszczki na mym czole<sup>7</sup>

Tak, jak podmiot wiersza, również jego autor stara się wyzbyć gniewu. Pisanie w gniewie w niczym nie pomaga pokoleniu umarłych, tworzy tylko naiwną analogię:

W słowach Różewicza nie ma zgody na aksjologię Strzeleckiego, że „Ich [tj. Niemców – M.K.] świat był światem zanurzonym w grzechu, grzechu śmiertelnym”. Uznanie tej przesłanki za wystarczające uzasadnienie (i usprawiedliwienie) własnego grzechu, oznaczałoby zgodę na moralny relatywizm. „Na wojnie życie się bierze, życie się oddaje”, zło jest po obydwu stronach, i nie ma czasu na jego rozpamiętywanie. Gdyby „grzech śmiertelny” leżał wyłącznie po stronie Niemców, wówczas po stronie Polaków musiałaby leżeć pokuta za winy nie popełnione. Takiej prostej dychotomii Różewicz nie ufa<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> M. PIWIŃSKA: *Różewicz, romantyzm, awangarda*. „Dialog” 1969, nr 7, s. 109–110.

<sup>7</sup> T. RÓŻEWICZ: *Uciszanie*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1. Wrocław 2005, s. 49.

<sup>8</sup> M. KISIEL: *Prawdziwy debiut Różewicza*. W: IDEM: *Przypisy do współczesności*. Katowice 2006, s. 71.

Kategorie winy i gniewu uruchamiane są wyłącznie w stosunku do żywych, którzy wytwarzają uczucia oparte na ekscytacji:

Takie słowa powinny spływać z pióra (lub długopisu) jak krople krwi, krople ołowiu, tymczasem spływają jak ślina, a w najlepszym razie brudna woda. Okazuje się, że możemy wmówić Muzie, że właśnie piszemy testament i już nie będziemy więcej gadali. Domniemana śmierć nie dociera do Muzy–Słowa. Aby nadać słowom siłę, aby je zdynamizować, rozkołysać – różni fałszerze poezji (są tacy – podobnie jak fałszerze pieniędzy!) wprawiają się w stan egzaltacji. Stwarzają (w swojej wyobraźni) sytuacje krańcowe, w gruncie rzeczy jednak znajdują się w sytuacji „takiej sobie” [...] <sup>9</sup>.

Twórca, który nigdy nie doświadczył obecności śmierci, nie może być przedstawicielem umarłych. Nie może za nich i do nich mówić. Sztucznie stwarzane sytuacje krańcowe zawsze będą powoływały do istnienia nieprawdziwą poezję, nieprawdziwe świadectwo o pokoleniu. Jedynym reprezentantem umarłych może być tylko ten, kto przeżył. Poezja, zdaniem Różewicza, powinna wyrastać z doświadczenia, a nie stworzonego sobie nastroju, tym bardziej, gdy mamy do czynienia ze świadectwem „pisanym na zamówienie umarłych”. Wartościowanie nie jest wtedy zadaniem piszącego: „Pisarz był tu tylko świadkiem” <sup>10</sup>. Czytelnik ma równie trudne zadanie, musi być szczególnie uważny, ponieważ to do niego należy osąd: „Sąd pozostawiony jest uważnemu czytelnikowi. To on jest sędzią, nie pisarz” <sup>11</sup>.

Jacek Leociak, pisząc o doświadczeniu granicznym, przywołuje wypowiedź Barbary Skargi, podkreślając szczególną, a zarazem niewygodną rolę świadka:

<sup>9</sup> T. RÓŻEWICZ: *Czy szantażowanie muzy jest możliwe i jakie owoce przynosi*. W: IDEM: *Przygotowanie...*, s. 107–108.

<sup>10</sup> T. RÓŻEWICZ: *Kilka słów o noweli „Moja córeczka”*. W: IDEM: *Margines, ale...*. Wrocław 2010, s. 89.

<sup>11</sup> Ibidem.



[Barbara] Skarga podkreśla, iż „słowo doświadczenie zawiera w sobie świadectwo. Doświadczenie zatem ma o czymś świadczyć, ten kto doświadcza, jest po prostu świadkiem”<sup>12</sup>.

Doświadczenia wojenne, widok śmierci sprawiają, że Różewicz musi przyjąć postawę świadka. Trauma ocalonego lub raczej pozostawionego przy życiu w momencie, gdy inni odeszli, przywodzi na myśl postać Łazarza:

Ci, którym udało się już wydostać z dołu śmierci i teraz niosą w mroczny i wrogi świat odzyskane życie – mogą mówić albo milczeć. [...] Każda opowieść musi mieć swoich słuchaczy, bez nich staje się jałowa. [...] Milch chce słuchać. Ocalonym jest jednak bardzo trudno znaleźć słuchaczy. Ludzie nie wierzą tym, którzy wyszli z grobu, odwracają się od nich, uważają za wariatów. [...] Rozpacz ocalonych płynie z niemożności przekazania świadectwa<sup>13</sup>.

Paradoksalnie sytuacja Różewicza pod względem emocjonalnym nie różni się od sytuacji ofiar, którym udało się wydostać z dołów masowych rozstrzeliwań. Tak, jak ich świadectwa często były odrzucane lub przyjmowane z niewiarą, tak też poeta wielokrotnie z gorzką ironią upomina się o próbę zrozumienia przekazu przez czytelników:

Opowiedzieć mam, jak wygląda życie pozagrobowe poety, życie poety, który zginął. W takiej sytuacji pozagrobowej z tamtego świata mam mówić o mojej koncepcji poezji (liryki). Jestem daleki od tego, aby twierdzenie Honeggera traktować jako jeszcze jeden aforyzm albo żart. Wprost przeciwnie, wierzę, że poeta zginął. Wierzę również w śmierć boga, w śmierć diabła, w śmierć człowieka. Wydaje mi się, że nadszedł czas określenia nowej sytuacji poety i poezji. Jest to nie problem: „poeta i polis”, ale problem: „poeta i nekropol”.

---

<sup>12</sup> J. LEOCIĄK: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009, s. 10.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 350–351.

Żeby więc nie wprowadzać zbyt „czarnych”, a przez to samo trochę nudnych, a nawet podejrzanych nastrojów i myśli – ja sam określałam się nie jako umarły poeta, ale jako były poeta. Żywy, ale były. W ten sposób ułatwiam wzajemny kontakt, wzbudzę zaufanie. No i uniknę śmiechu. Choć przyznam, że niełatwo rozstać się z moją ideą „tamtego świata”. Miałem chęć opowiedzieć wam o pozagrobowym życiu poety. To było „coś”!<sup>14</sup>

Poeta opuszczający grób, powiązany z nekropolem, a mający przemówić do żywych, narażony jest na śmieszność, wynikającą z niezrozumienia. Sarkastyczny ton wypowiedzi uderza prosto w „letniego poetę”, przebierającego się i gotowego – parafrazując Różewicza – wystąpić przed tłumem jako – wzbudzający rozbawienie – stwór z dwiema głowami:

Rany od kul dawały się obmyć i wygoić. Ale ci, którzy wyszli z grobu, nieśli w sobie niezmywalne piętno – „traumę wskrzeszenia”. Dla otoczenia byli już inni, nieodwracalnie odmienieni. Nie można bowiem bezkarnie przekraczać granicy życia i śmierci. Płaci się za to goryczą wiedzy, z którą nie ma co zrobić, wyobcowaniem, stygmatem szaleństwa<sup>15</sup>.

Opowieść o zagładzie musi budzić kontrowersje. Niewyraźność i niemożność wypowiedzenia krzywd zadanych umarłym jest pracą „nad wyraz”:

Co ty robisz  
wyszły z ciemności  
Czemu nie chcesz  
w pełnym świetle żyć

Wojna się we mnie otwiera  
powieka  
milionu rozpadłych lic

<sup>14</sup> T. RÓŻEWICZ: *Sezon poetycki – jesień 1966*. W: IDEM: *Przygotowanie...*, s. 101–102.

<sup>15</sup> J. LEOCIĄK: *Doświadczenia graniczne...*, s. 354.

Co tam składasz  
co dźwigasz  
krwią umazany

Składam słowa  
dźwigam swój czas

Już tak długo  
twa bezsłoneczna praca  
trwa

Nad wyraz ciężka  
do wypowiedzenia  
jest jedna łą<sup>16</sup>

Aby wypowiedzieć śmierć pokolenia, należy wznieść się „nad wyraz”, nad literę i granice wyrażalności. Łą podobnie jak „krwawe znamię”<sup>17</sup>, będące oznaką traumy, jest „nad wyraz ciężka / do wypowiedzenia”. Poeta nie może jednak zaniechać trudu, musi wciąż podejmować „bezsłoneczną pracę”. Powinnością ocalonego świadka-poety jest „składanie słów”, „dźwiganie swojego czasu”, przekazywanie świadectwa o tych, którzy odeszli:

Umarli zaludniają moje życie. Zaczynają żyć życiem bujnym  
w krajobrazie mojej pamięci. Wspomnienia piętrzą się coraz

<sup>16</sup> T. RÓŻEWICZ: *Nad wyraz*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1. Wrocław 2005, s. 405.

<sup>17</sup> Zbigniew Majchrowski interpretuje krwawe znamię jako znak traumy: „W poetyckiej wykładni Różewicza bolesne znamię na czole Konrada to nie alegoryczna plama na duszy czy sumieniu, to nie »piętno Kainowe«, ale właśnie trauma – rana zadana przez urodzenie się poetą, nieuleczalna skaza, która – jak dowodzi L.A. Fiedler – jest nieodrodnym elementem archetypu Poety, znakiem tej szczególnej, osobnej, napiętnowanej kondycji. Poeta, wieszcz, prorok zostaje naznaczony już to ślepotą, już to epilepsją, już to gruźlicą, już to chorobą duszy (każda epoka odciska swoją charakterystyczną pieczęć) – na podobieństwo mitycznego lekarza, który jak antyczny Chiron sam jest śmiertelnie zraniony. Motyw okaleczonego artysty przewija się przez całą twórczość Różewicza, stanowi jeden z wciąż ponawianych obrazów”. IDEM: *Poezja jako otwarta rana. Czytając Różewicza*. Gdańsk 2000, s. 111–112.

wyżej jak kurhany. Zostały jakieś listy, kartki, życzenia, jakieś ostatnie słowa, spotkania, wywiady, zamierzenia, które nigdy nie będą realizowane. Czy mam pisać księgę umarłych? Czy nie lepiej pogrzebać i odejść w przeszłość? Kogo obchodzi jeszcze Ignacy Nikorowicz? Kto o nim myśli, kto złoży kwiaty na jego mogile? Samotny odszedł w śmierć<sup>18</sup>.

„Nad wyraz” trudno jest wypowiedzieć rachunek za zmarłych, zwłaszcza, gdy nasze mieszkanie znajduje się w „nekropolii”, domu umarłych, zbudowanym z pamiątek i skrawków. Poetycka przestrzeń Różewicza często interpretowana jest jako śmietnik:

Otchłanią Różewicza jest rosnący śmietnik: „Śmietnisko »jak morze«, od brzegu do brzegu. Śmietnisko aż po horyzont. [...] Może pobojowisko. Olbrzymi śmietnik. Poligon. Nekropol”<sup>19</sup>.

Podobieństwo śmietnika i nekropolii jest kontrowersyjne. Aby postawić znak równości, należałoby uznać, że cmentarze to miejsca, w których składa się odpady ludzkie. Taka perspektywa nie jest obecna w poezji Różewicza. Przeciwnie, każdy przedmiot, jaki napotyka poeta jest znaczący, zawiera w sobie własną opowieść, która musi być wyrażona. „Wspomnienia piętrzą się coraz wyżej jak kurhany” – pisze Różewicz. Wymieniając standardowe przedmioty, kartki, „odpadki”, buduje z nich „kurhany”. Zwyczajne przedmioty stanowią znak obecności niezwykłego, są świadectwem „braku” ich użytkowników.

Deszcz jest samotny

tak po tej wojnie  
ze wszystkim  
echo pełno odpadków<sup>20</sup>

<sup>18</sup> T. RÓŻEWICZ: *Tożsamość*. W: IDEM: *Przygotowanie...*, s. 62–63.

<sup>19</sup> Z. MAJCHROWSKI: *Poezja jako otwarta rana...*, s. 45.

<sup>20</sup> T. RÓŻEWICZ: *Obcy*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1, s. 73.

Resztki, które pozostają po wojnie, są znakiem straszliwej nieobecności ludzi. „Echo pełne odpadków” każe zwrócić uwagę na osobę mówiącą. Podmiot rozmawia sam ze sobą. Trauma powraca we wspomnieniach jak echo, które nie ma się od czego odbić. Ocalony, pełen „odpadków”, czeka na możliwość wyrażenia. Różewicz jako świadek zawieszony jest pomiędzy dwiema sferami – przestrzenią umarłych i żywych. Jego zadaniem jest ciągle wypowiadanie się w imieniu tych, którzy odeszli:

patrzac na słoneczniki  
myślę o korzeniach  
co pogrzebane w ziemi  
prą do słońca  
nie znają  
światła  
korony<sup>21</sup>

Poeta świadek ma obowiązek spoglądać na „korzenie”, przemawiać w imieniu martwych. „Wojna, rozrywając tkanę codzienności, stawia człowieka wobec zagrożeń ostatecznych” – pisze Jacek Leociak<sup>22</sup>. Kondycja poety, który doświadczył sytuacji granicznej, uzależniona jest od tego, w jaki sposób odnajdzie się w warunkach „po zagładzie”. Różewicz odnajduje się w nowej przestrzeni, a pomimo to spogląda w głąb na tych, co „nie znają światła korony”. Nie ma w tym nic nihilistycznego, w końcu – „ziemia czasem odsłania trupy i ta realna sytuacja staje się źródłem jednej z podstawowych metafor opisujących doświadczenie XX-wiecznej makabry”<sup>23</sup>. Jest to także powód, dla którego autor nie może zapomnieć o ciałach pozostawionych bez pochówku, o wszystkich, którzy umarli. Nic w tym dziwnego i nihilistycznego, w końcu już Vico podkreślał, że małżeństwo, religia i pogrzeb trzema fundamentalnymi zacho-

<sup>21</sup> T. RÓŻEWICZ: *Korzenie*. W: IDEM: *Poezja*. T. 2. Wrocław 2006, s. 195.

<sup>22</sup> J. LEOCIĄK: *Doświadczenia graniczne...*, s. 33.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 307.

waniami charakterystycznymi dla człowieka. Leociak, komentując teorię Vico, zwraca uwagę na transgresyjny charakter doświadczenia II wojny światowej:

Jak zaznaczał, słowo *humanitas* pochodzi od *humando* – grzebanie. Zatem odchodzenie od kulturowych rytów regulujących zachowania wobec martwego ciała i pogrzebu oznacza wchodzenie w stadium nie-ludzkie, zezwierzęcenie<sup>24</sup>.

Zezwierzęcenie, którego świadkiem jest Różewicz:

Różowe ideały poćwiartowane  
Wiszą w jatkach

W sklepach sprzedają  
maski błaznów  
pstre pośmiertne  
zdjęte z naszych twarzy  
którzy żyjemy  
którzy przeżyliśmy  
zapatrzeni  
w oczodół wojny<sup>25</sup>

„Poćwiartowane ideały”, o których pisze Różewicz, odnoszą się do tych, „którzy przeżyli”, ale także do społeczeństwa, które „kupuje” i „ogłąda” „maski błaznów”, znajdujące się w sklepach. Jeśli poeta, zapatrzony w „oczodoły wojny”, mówi w imieniu pokolenia umarłych, nie robi tego z nihilistycznych pobudek, ale ze względu na „różowe ideały poćwiartowane”. Pozbawiony złudzeń, na nowo każe czytelnikowi odkryć humanizm, który po zagładzie nie może wyglądać tak samo.

Problem recepcji wielkiej wojny fascynuje i niepokoi Różewicza od lat. To, co w 1947 roku poeta wyraził w formie metaforycznej, powtórzył dobitniej w *Wycieczce do muzeum*:

---

<sup>24</sup> Ibidem, s. 312.

<sup>25</sup> T. RÓŻEWICZ. *Jatki*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1, s. 92.

– Panie przewodniku, a gdzie jest ta sala, co to doświadczali na kobietach eksperymenta? – Nic tam nie ma, puste sale, zdaje się, że teraz zamknięte<sup>26</sup>.

Obóz w Oświęcimiu przeraża nie ciężarem masowej zagłady, jaka tam się dokonała, lecz sposobem podejścia odwiedzających do miejsca zbrodni wojennej. Osoby odwiedzające muzeum zachowują się tak, jakby wchodziły do gabinetu osobliwości. Żądni „pstrych pośmiertnych masek błaznów” nie mają świadomości, że znajdują się w samym centrum zbiorowego grobu:

Dorośli i dzieci zaglądali do wnętrza drewnianej skrzynki, na ziemi pokrytej chwastami leżały papierki, ogryzki owoców, pudełka od papierosów<sup>27</sup>.

Sposób zwiedzania muzeum świadczy o nieuświadamianiu sobie, czym był Oświęcim. Wesoła gromada zagłada do skrzyni pod szubienicą z nadzieją, że „organizatorzy” zadbali o specjalne atrakcje i znajduje odpadki. Pozostawione przez innych zwiedzających śmieci stanowią świadectwo *à rebour* – ślad obecności znudzonych wycieczkowiczów.

Różewicz mówi o braku empatii. Współczesny człowiek nastawiony jest na zabawę, spodziewa się wesołego *dance macabre*, wpisanego w konwencję scenicznego wystąpienia. Bohaterowie opowiadania wchodzą w przestrzeń, w której dokonała się masowa zagłada na wielu poziomach, także na poziomie języka. Załamanie języka dokonuje się już w samym tytule opowiadania, poeta opisuje „wycieczkę do muzeum”, a nie miejsce masowej kaźni. Znak nie odpowiada tu desygnatowi. Muzeum sztuki, muzeum historii naturalnej to miejsca ciekawe, sprawiające zwiedzającym radość. Dlaczego muzeum w Oświęcimiu miało by być inne? Dramat Agambenowskiego niezrozumienia i niewypowiedzenia rozgrywa się na każdym poziomie języka,

---

<sup>26</sup> T. RÓŻEWICZ: *Wycieczka do muzeum*. W: IDEM: *Wycieczka do muzeum*. Warszawa 1972, s. 24.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 18.

dodajmy, organizującego zbiorową nie-świadomość zwiedzających. Dzieci, dorośli, staruszkowie przychodzą do muzeum skuszeni i oczarowani wstrząsającym spektaklem. Leociak pisze:

Trup jest nieczysty, odrażający i poddany ohydному rozkładowi. Jest zarazem fascynujący i pociągający. Odruch repulsji wydaje się zdrowy i normalny, kulturowo osadzony w rejonach jasnych. Odruch ataksji bywa skrywany i tłumiony, zepchnięty w rejony perwersji i mroku<sup>28</sup>.

W świecie przewróconych wartości zasada Vico, odnosząca się do podstawowych zasad człowieczeństwa, przestaje funkcjonować. Zwiedzający nie działają refleksyjnie, wręcz przeciwnie, ich zachowanie przybiera chorobowy kształt ataksji. Chęć odnalezienia trupa nie jest powodowana pragnieniem pochowania go. Zwiedzający znajdują się po stronie perwersji, w groteskowy sposób manifestując niezadowolenie. Dla widzów uczestniczących w wycieczce to, co znajduje się w Oświęcimiu, jest za mało wstrząsające, nie przynosi wystarczających wrażeń. Różewicz ukazuje w gorzko ironicznej tonacji rozradowane towarzystwo, które staje się zdenerwowane, ponieważ nie otrzymuje za cenę biletu obiecanego trupa. „– Mamo, tu nic nie ma, takie muzeum, ja już chcę iść, kiedy pojedziemy” – pyta zniecierpliwione dziecko<sup>29</sup>, a kilka pomieszczeń dalej inny zwiedzający dopytuje: „– Gdzie są te włosy, mówili, że tu są włosy, a ja tu żadnych włosów nie widzę. Ignasiu, czy nie wiesz, gdzie są te protezy i włosy?”<sup>30</sup>. Naiwne – wstrząsające swoim zinnem – pytanie dotyczy jednego z najbardziej okrutnych doświadczeń powojennych. Pokolenie umarłych, w imieniu których przemawia poeta, to także ci, po których pozostała straszliwa pustka.

Brak ciała, to brak dowodów – powoduje stratę nie do wypowiedzenia. Zwiedzający, znajdujący się po stronie *ratio*, dopominają się o ciała, bez których nie ma zbrodni. Gdy po milionach

<sup>28</sup> J. LEOCIĄK: *Doświadczenia graniczne...*, s. 269.

<sup>29</sup> T. RÓŻEWICZ: *Wycieczka do muzeum...*, s. 20.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 19–20.



spalonych pozostaje nicość i woła o swoje uobecnienie, poeta pisze *Wycieczkę do muzeum*:

- A kiedy pójdziemy do Brzezinki? Daleko to?
- Będzie dwa kilometry. Tam to dopiero było. W Brzezince nie ma kompletnie nic. Nic a nic. Nie wiem, czy warto chodzić<sup>31</sup>.

Brak ciała rodzi „brak” w przestrzeni duchowej, a więc także ogranicza możliwości współodczuwania:

W świetle jesiennego słońca spadają liście z drzew, bloki są wewnątrz odnowione i czyste. Na ścianach jednego z bloków wiszą fotografie zmarłych i zamordowanych. Kobiety i mężczyźni. Twarze wiszą w mrocznym korytarzu. Patrzą w dzień i w nocy. W nocy, kiedy w muzeum nie ma ludzi. Twarze ich bez przerwy wydzielają cierpienie, którego już nie ma w muzeum<sup>32</sup>.

Przedmioty oderwane od swojej pierwotnej funkcji tracą użyteczność: grzebienie, ubrania, buty, czy zdjęcia stanowią dla uczestników „wycieczki” nieuporządkowaną, nieatrakcyjną masę odpadków. Brak użyteczności jest jednak paradoksalny: „W nocy, kiedy w muzeum nie ma ludzi. Twarze ich bez przerwy wydzielają cierpienie, którego już nie ma w muzeum”. Cierpienie jest stałe, zwiedzający nie są w stanie go dostrzec. I jak bohaterka innego opowiadania Różewicza, nastawieni są na wstrząsające przeżycia, które wywołać może tylko odpowiednia deko-racja:

Opowiadam jeszcze o tym, że w jednej z wycieczek, przybyłych z „tamtej strony oceanu” w celu obejrzenia muzeum oświecim-skiego, znalazła się kobieta, która wyraziła wobec przewodnika swoje rozczarowanie z powodu małej atrakcyjności eksponatów, małej ich ilości i nieefektownego urządzenia muzeum. Była przygotowana na bardziej wstrząsające przeżycia. Niestety, nie można było zadowolić wymagań owej turystki, mało pozostało

<sup>31</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 26.

w Oświęcimiu po zamordowanych. Są tam tylko resztki bezwartościowych przedmiotów, zmagazynowanych włosów i nędznej odzieży, bloki mieszkalne, kuchnie i magazyny [...]»<sup>33</sup>.

Brak rodzi potrzebę uzupełnienia. Przestrzeń pusta natychmiastowo zostaje zagospodarowana:

Salka, w której wyświetlane są filmy, jest mała. Między krzeselkami kręca się dzieci. Dorośli zasłaniają im obrazy... – Nic nie widzisz? – pyta chłopca zatroskany ojciec. – Nic tu nie będziesz widział, idź do przodu, do babci. – Na oknach zielone zasłonki. Już na ekranie ukazują się pierwsze czarnobiałe obrazy. Więźniowie. Trupy. Pielęgniarki. Żywe trupy. I znów całe stosy trupów. Dzieci, pielęgniarki. Lekarze. Żołnierze radzieccy. Obrazy drgają. Film się kończy. [...] Muszę powiedzieć, że grupy często zachowują się tak, że trzeba upominać. [...] Po prostu bawią się i śmieją. Lecz taka jest młodzież, gdyż nie wie, co to jest wojna»<sup>34</sup>.

Film, który oglądają zwiedzający, wyjaśniając – zaciemnia znaczenie, nastawiając odbiorcę tylko i wyłącznie na przeżycie estetyczne. Bohaterowie Różewicza pragną spektaklu, nie chcą oglądać prawdziwej przestrzeni infernalnej, przestrzeni nie-zrozumienia. Aby zrozumieć, muszą stworzyć *symulacrum* życia:

Niepamięć o Zagładzie sama stanowi jej część, gdyż jest ona w równym stopniu zagładą pamięci, historii, społeczeństwa itp. [...] Niepamięć jest jednak nadal zbyt niebezpieczna, należy zatem wymazać ją poprzez pamięć sztucznie wytworzoną (dziś wszędzie sztuczne pamięci wymazują pamięć ludzką, wymazują ludzi z ich własnej pamięci). Owa sztucznie wytworzona pamięć jest ponowną inscenizacją Zagład – lecz jest już późno, o wiele za późno, aby mogła ona wywołać prawdziwe poruszenie. [...] Każemy Żydom przechodzić już nie przez piece krematoryjne

<sup>33</sup> T. RÓŻEWICZ: *Kartki z Węgier*. W: IDEM: *Proza*. T. 2. Wrocław 2004, s. 247–248.

<sup>34</sup> T. RÓŻEWICZ: *Wycieczka do muzeum...*, s. 19.

czy komory gazowe, lecz przez taśmę filmową, dźwięk i obraz, przez katolicki ekran i mikroprocesor. Zapomnienie, unicestwienie, które osiąga w ten sposób wymiar estetyczny<sup>35</sup>.

Odbiorca współczesnego świata (dla Baudrillarda i Różewicza) uwikłany jest w grę nadrealności. To, co realne, przestaje wystarczać, stąd potrzeba nadrealnego, bardziej rzeczywistego niż sama rzeczywistość. Nic dziwnego zatem, że po zastąpieniu realnego nadrealnym pozostaje szczególna pustka. Inscenizacja, która ma uchronić nasz racjonalny, dążący do wyjaśnienia za wszelką cenę umysł przed niepewnością i niezrozumieniem, zabija wszelki sens i znaczenie:

Niech państwo sobie kupią, to ciekawe książki, jest co poczytać. Opis wszystkiego: wywózki, przywózki i spalenia. Dużo jest obrazków do oglądania. Naprawdę można się popłakać przy czytaniu tych opisów<sup>36</sup>.

Wzruszenie wywołane inscenizacją jest tylko symulacją prawdziwych uczuć, których bohaterowie nie są w stanie doświadczyć. Różewicz zwraca uwagę na niewystarczalność języka do wyrażenia otaczającej nas przestrzeni. Sam znajduje się w impasie, jako świadek i poeta ma obowiązek opowiadać, jednocześnie dostrzega ułomności i bezsens, wynikający z tworzenia opowieści. Rozdarcie pomiędzy „zlecającymi opowieść” a opowiadającym i słuchającymi historii tworzy przestrzeń, w której komunikacja zostaje zakłócona. Dlatego też informacja, jaką ma do przekazania pisarz, nie może być opowiedziana w tekście bezpośrednio przez niego samego. Na granicy języka znajduje się prawda o pokoleniu trupów i o ułomnej formie jego reprezentacji. Różewicz wciela się w narratora wszechwiedzącego.

---

<sup>35</sup> J. BAUDRILLARD: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005, s. 65. Zob. także: M. KŁOSIŃSKI: *Broniewski w sferze symulacji*. W: *Broniewski*. Red. M. JOCHEMCZYK, S. KĘDZIERSKI, M. PIOTROWIAK, M. TRAMER. Katowice 2009, s. 30–40.

<sup>36</sup> T. RÓŻEWICZ: *Wycieczka do muzeum...*, s. 28.

Pozbawione emocji sprawozdanie kontrastuje z pełnym emocji zachowaniem zwiedzających. Emocji, spowodowanych przez wytwarzaną w muzeum stymulującą „symulację”.

Opowieść poety nie zawiera w sobie oceny. Autor oddaje głos przewodnikowi. Spada na niego obowiązek przekazania wiedzy zaciekawionym ludziom. Jest to zadanie niełatwe, obciążające opowiadającego:

Przewodnik, były więzień obozu, ma najlepszą wolę. Rzeczowe informacje, cyfry, kilogramy odzieży, włosów kobiecych, tysiące pędzli do golenia, szczotek i misek, miliony spalonych ciał przeplata uwagami moralnymi, filozoficznymi, aforyzmami własnego wyrobu, cytataми z lektur i tak dalej. Chce zbliżyć zwiedzających do tego „piekła”, które otwierało się za bramą muzeum. Ciągłe podkreśla, jakby się zresztą tłumacząc przed zwiedzającymi, że to wszystko, co się teraz w muzeum znajduje, jest tylko częścią i nie można tego opisać, co się tu działo<sup>37</sup>.

Pozostawienie przewodnikowi obowiązku opowiadania jest strategią, która pozwala ukazać rozgrywający się dramat języka. Po muzeum oprowadza bowiem „były więzień obozu”, świadek wstrząsających wydarzeń. On także nie jest w stanie wyrazić doświadczenia obozowego, spada na niego jednak obowiązek opowiedzenia o tym, co przeżył. Przewodnik za wszelką cenę chce przekazać świadectwo. „Chce zbliżyć zwiedzających do tego »piekła«, które otwierało się za bramą muzeum”. Chęć opisanie jest w tym przypadku równie zaskakująca, jak chęć oglądania zwiedzających. Przewodnik odczuwa lęk przed pozostawieniem pustki, niewypowiedzeniem tego, co się działo w obozie. Niepewność w stosunku do możliwości przekazania zwiedzającym świadectwa ciągle towarzyszy opowiadającemu, który wie, że „nie można tego opisać, co się tu działo”. Pragnienie przekazania opowieści przeszkadza opowiadającemu, powodując szumy komunikacyjne. Przewodnik, chcąc zagwarantować prawdziwą opowieść, powodowany najprawdopodobniej obawą

<sup>37</sup> Ibidem, s. 22–23.

przed jej niezaakceptowaniem, tworzy hiper-opowieść, w której nie można pozwolić sobie na milczenie. Stąd milionowe liczby, przedmioty, które muszą zaciekawiać zwiedzających, aforyzmy i wierszyki. Poeta, pozostając na marginesie całej opowieści, zrzuca odpowiedzialność za klęskę wysłownienia na przewodnika, który zaczyna funkcjonować jak telewizyjny prezenter, pokazujący zwiedzającym nowe, mogące przykuć uwagę bibeloty:

– Proszę razem, proszę się nie rozchodzić, bo państwo nie usłyszą moich wyjaśnień...

– Ma rację, tu nie można chodzić tak, byle jak, musi ktoś wszystko wyjaśnić<sup>38</sup>.

Pragnienie wyjaśnienia, przekazania wiedzy tworzy groteskową przestrzeń, w której wszystko musi być skonkretyzowane:

– Cicho być, słuchaj, co pan mówi... – pójdziemy teraz przez bramę i obejdziemy całe muzeum, wszystko zobaczymy i wszystko opowiem... wszystko będzie, wszystko, choć tu zostały tylko niewielkie ilości i są one jakby symbolem...<sup>39</sup>.

Przewodnik zarzeka się, że wszystko wyjaśni. Zobowiązanie nie może być spełnione. W powtarzanym jak mantra: „wszystko opowiem” – zawiera się „brak”:

wartość świadectwa zasadza się w istocie na tym, czego w nim brakuje, w samym jego centrum tkwi to, czemu niepodobna dać świadectwa, to, co podważa wiarygodność ocalonych. [...] Ocalali jako pseudoświadkowie przemawiają zamiast nich, w ich imieniu: dają świadectwo brakującemu świadectwu. [...] Ten, kto bierze na siebie brzemię dawania świadectwa w ich imieniu, jest świadom tego, iż musi świadczyć przez wzgląd na niemożność dania świadectwa<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>40</sup> G. AGAMBEN: *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2008, s. 33–34.

„Dobre chęci” byłego więźnia obozu doprowadzają go do sytuacji patowej. Pragnienie wypowiedzenia prawdy zabija opowieść. Różewicz „wystawia” swojego bohatera na klęskę, aby – jego kosztem – „ocalić” opowiadaną przez siebie historię. Przewodnik nie ma świadomości istnienia paradoksu opisywanego przez Agambena – i nie może mieć. Aby świadectwo przekazywane przez Różewicza w *Wycieczce do muzeum* miało sens, poeta tworzy swoje *alter ego*, starające się za wszelką cenę opowiedzieć wszystko, pokładające nadzieję w swojej opowieści. Przewodnik produkuje sensy, gada bez opamiętania. Poeta wie, że mówienie o doświadczeniu śmierci jest pracą „nad wyraz”, „świadctwem przez wzgląd na niemożność dania świadectwa”.

Zapisywanie doświadczenia granicznego jest ciągłym szukaniem języka wyrazu. Jacek Leociak napisał w epilogu swojej książki:

Nieustannie szukam języka, którym można o tym mówić. [...] Trauma nie jest przeszłością, lecz „dzieje się” tu i teraz, jest odgrywana wciąż na nowo, dlatego nie poddaje się do końca rygorom dyskursu akademickiego<sup>41</sup>.

Niepokój badacza jest także wątpliwością Różewicza, każącą mu co chwilę zonglować między stylami i sposobami wypowiedzi. Przetwarzać i przebudowywać już raz opowiedziane historie. Wciąż „na nowo” świadczyć za tych, którzy nie mogą sami opowiedzieć o sobie:

to on  
ten dobry chłopiec  
zmienił się  
w rzecz  
co milcząca  
wychodzi z wody  
i rozdziera matkę<sup>42</sup>

<sup>41</sup> J. LEOCIĄK: *Doświadczenia graniczne...*, s. 363.

<sup>42</sup> T. RÓŻEWICZ: *Kogo tu nie ma*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1, s.384.

Tego, „kogo tu nie ma”, może opowiedzieć tylko ten, „kto jest”. Banalna konkluzja wynikająca ze skrajnych doświadczeń zawsze budzącego grozę „braku” zdaje się fascynować także poetę, który wciąż na nowo opowiada „oddzielne zjawisko”:

Moje Nic nie ma nic wspólnego z acedią mnicha, nie ma kształtu czaszki. Ma kształt metropolii, ma kształt współczesnej cywilizacji. Moje Nic nie stoi nad dołem i nie załamuje rąk, razem ze mną zdziera kartki kalendarza. Ono jest samym życiem. Ono interesuje się sytuacją w Nigerii, gdzie tygodniowo umiera z głodu trzy tysiące niewinnych istot. [...] Moje Nic walczy z pesymizmem i optymizmem jako oddzielnymi zjawiskami. Optymizm i pesymizm łączą się w nim w jedno<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> T. RÓŻEWICZ: *Nic, czyli wszystko*. W: IDEM: *Przygotowanie...*, s. 119–120.

## Anatomia oka

### O Różewiczowskim postrzeganiu

„Oko poety” ma pewną specjalną właściwość. Mianowicie oko poety opowiada. Podobne jest do współczesnej kamery filmowej. Oko poety to była pierwsza kamera filmowa na ziemi. Oczywiście jest ono mniej lub bardziej precyzyjne<sup>1</sup>.

Oko Tadeusza Różewicza „opowiada” już ponad siedemdziesiąt lat. Na „pierwszy rzut oka” konkluzja zamieszczona we wspomnieniowym eseju poświęconym Leopoldowi Staffowi brzmi jak banał. Cóż innego miałoby czynić wywyższane już od antyku oko poety? Oko to organ służący do patrzenia, pisarz patrzy, a potem opisuje, co widzi – ot, cała filozofia. Prosty zabieg artystyczny mający upamiętnić Starego Poetę jako tego, którego ogląd świata ma szczególne właściwości. Różewicz na niespełna pięciu stronach analizuje sposoby widzenia. Oko „zwykłego zjadacza chleba” jest zbudowane w taki sam sposób, jak artysty, jednak u artysty jest „to oko specjalne”<sup>2</sup>. Dlatego też, jak zaznacza Różewicz: „Nie ma podobnego oka między prawdziwymi poetami”<sup>3</sup>. Punktem docelowym tekstu jest wywyższenie Staffa jako twórcy o wyjątkowym sposobie patrzenia, sprawiającym, że jego wiersze posiadają szczególną „przezroczystość”. Różewicz omija stawia-

---

<sup>1</sup> T. RÓŻEWICZ: *Oko poety*. W: IDEM: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1971, s. 41.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 41.



nie pytań, dotyczących swojego oka. Autor zamyka sprawę własnego sposobu postrzegania w lapidarnym stwierdzeniu:

Widzę to jasno, ponieważ sam mam oko zwykłego zjadacza chleba. Być może w zaraniu życia, w dzieciństwie, wszyscy ludzie mają „oko poety”, a potem zaczynają ślepnąć. Jako tzw. poeta posługuję się raczej dotykiem, smakiem, węchem. O moim własnym zwykłym oku napiszę kiedyś w przyszłości<sup>4</sup>.

Wypowiedź ta paradoksalnie wiele mówi na temat „Różewiczowego wzroku”. Zwyczajny człowiek zaczyna „ślepnąć” w momencie dojrzwania. A jak jest w przypadku Różewicza? Wyrażna sugestia dotycząca zmysłów, jakie są zaangażowane w momencie pracy twórczej („Jako tzw. poeta posługuję się raczej dotykiem, smakiem, węchem.”), pozwala sądzić, że autor ma co najmniej „problemy ze wzrokiem”. Domniemana „ślepotą” jest jednak wadą o niepewnym statusie. W tym samym eseju poeta, który – przypomnijmy – studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, rozwodzi się nad możliwościami rozproszenia światła przez ludzkie oko. Człowiek niebędący poetą nie jest w stanie uchwycić ani opisać takiej ilości kolorów i ich odcieni. Ułomność „zwyčajnego człowieka” jest błogosławieństwem, którego artysta zazdrości:

Być może w tym ograniczeniu – jak i we wszystkich innych – mieści się jakieś błogosławieństwo natury, które pozwala „zwycajnemu człowiekowi” żyć normalnie, bez większych wstrząsów. Tym bardziej, że nie zdaje on sobie sprawy z tej „niemożności”<sup>5</sup>.

Błogosławieństwo „ślepego” zdaje się nie dotyczyć Różewicza. Samoświadomość oraz zazdrosny ton wypowiedzi wskazuje na przynależność pisarza do grona posiadających „doskonały” wzrok. Warto zatem przyjrzeć się „zwykłemu niezwykłemu” oku poety i zastanowić się, jak jest naprawdę w przypadku Tadeusza Różewicza:

<sup>4</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 41.

Czytanie jest apoteozą światła; w mroku jesteśmy oddani na pastwę nieartykułowanych odgłosów szumów i hałasów. List odczytany jest w świetle słońca, które jest miarą ładu i porządku. Nie darmo Goethe przedstawia wąpiącego i zniechęconego Fausta w jego pracowni w mdłym świetle świecy. Kobieta Vermeera czyta list w słońcu, które swym ładem równoważy jej zaczytanie, pogrążenie się w chaosie<sup>6</sup>.

Światło jest nieodzownym elementem procesu czytania. Pozwala ujrzeć rzeczy zakryte i dokładnie rozpoznać ich kształty. Zdolności akomodacyjne oka sprawiają, że percepcja w przypadku braku światła jest ograniczona, a organizm reaguje wyostreniem innych zmysłów. Tadeusz Sławek zwraca uwagę na metaforyczne znaczenie światła. Czytanie w słońcu jest metaforą porządku. Kobieta z obrazu Vermeera czyta, zwracając się ku źródłu światła, co, jak można przypuszczać, pozwala odpocząć jej oczom. Światło symbolizuje ład i porządek i, w przeciwieństwie do ciemności utożsamianej z siłami piekielnymi oraz działaniem niewytłumaczalnych mocy, daje nadzieję. Romantyczna kariera ciemności, trwająca w sztuce i literaturze aż do dzisiaj, tworzy konotacje wiążące ciemność z niesamowitością i chaosem, zawsze przeciwstawia się światłu. Ono „równoważy ciemność, która rozmywa kontury przedmiotów”<sup>7</sup>, sprawia, że granice ontologiczne świata zaczynają się zacierać.

Penetracja nocnej rzeczywistości wykształca osobliwy rodzaj interakcji między człowiekiem a światem. Zasada się ona na zatarciu granic podmiotowości, zacieraniu obrazów immanencji i transcendencji<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> T. SŁAWEK : *Czytająca list przy otwartym oknie*. W: *Tekst (czytelnik) margines*. Red. W. KALAGA, T. SŁAWEK, wstęp. E. PROWER. Katowice 1988, s. 173.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> J. PIOTROWIAK: *W świetle i mroku. Studia i szkice o poezji dwudziestolecia międzywojennego*. Katowice 2003, s. 68.

Chaos zaczyna organizować przestrzeń, natomiast noc i ciemność stawiają pod znakiem zapytania to, co rzeczywiste. „W poe-macie, który piszę, jest dużo mojej ciemności i mało harmonii”<sup>9</sup>. Metafora ciemności jest dysharmonijna, a namacalna realna ciemność zniekształca nasz sposób patrzenia, sprawia, że język opisu jest niewystarczający do oddania tego, co się czuje:

Ale co robią inne obrazy? W nocy. Czy odpoczywają? Pracują bez przerwy, wytwarzają olbrzymie ilości piękna. Ale tego piękna nie oceniają znawcy. Oni przychodzą przecież w dzień. W dzień łatwiej jest oceniać i wygłaszać opinie. Zawsze znajdzie się jakiś słuchacz. W dzień tak łatwo mówić, robić porównania, miny. Przy świetle. Ale co robić w nocy? Kiedy nie ma światła ani kolorów. Wszystko jest w ciemności. Do czego porównać w nocy oko albo pierś, albo usta, albo łono? Albo do czego porównać język? Palce u rąk? Całe życie spędzili na porównywaniu i przenoszeniu. Ależ to komedia. Nudna. Kobieta kwiat. Idioci<sup>10</sup>.

Luwr widziany „oczyma poety” jest pogrążony w mroku. Twórca, zastanawiając się nad metafizyczną „pracą” obrazów sytuuje siebie w przestrzeni nocy, a na pewno w opozycji do przychodzących w dzień ekspertów. Światło dzienne w percepcji Różewicza nie tylko tworzy harmonię, czy pozwala dokładnie zobaczyć obrazy. W dzień: „łatwiej jest oceniać i wygłaszać opinie. Zawsze znajdzie się jakiś słuchacz. W dzień tak łatwo mówić, robić porównania, miny. Przy świetle”. Dzień i światło nie zmuszają oczu do wysiłku. Światło sprzyja uproszczeniom, jakim dla pisarza jest porównanie. Ci, którzy opisują świat nie opisując, porównują jedną rzecz do drugiej. Poeta sytuuje się obok „specjalistów”, „sam ma oko zwykłego zjadacza chleba”<sup>11</sup>, a piękna przecież „nie oceniają znawcy”<sup>12</sup>. Nega-

<sup>9</sup> T. RÓŻEWICZ: *Zostanie po mnie pusty pokój*. W: IDEM: *Przygotowanie...*, s. 11.

<sup>10</sup> T. RÓŻEWICZ: *O tej porze*. W: IDEM: *Margines, ale...*, Wrocław 2010, s. 7.

<sup>11</sup> T. RÓŻEWICZ: *Oko poety*. W: IDEM: *Przygotowanie...*, s. 40.

<sup>12</sup> T. RÓŻEWICZ: *O tej porze*. W: IDEM: *Margines, ale...*, s. 11.

tywnie ocenia specjalistów, niezdolnych do wyęźnienia wzroku, do większego wysiłku dla stworzenia wiernego oglądu świata. W ciemności oko ludzkie musi bardziej się wysilić, aby przyzwyczaić się do otaczających go przedmiotów, wzmożony wysiłek zdaje się jednak opłacać, w końcu dzienni specjaliści to „idioci”. Światło dzienne sprzyja sytuacjom banalnym. Dzieje się tak np. na wycieczce, podczas której oczami poety oglądamy pomnik:

Pomnik znany na całym świecie, pomnik na tyle banalny, aby w świetle dziennym wywoływać uśmieszek jakiegoś „nowoczesnego” sceptyka, kontestatora... teraz wśród zmiennych światel, w ruchomych cieniach padających od drzew, pod chmurnym niebem nabierał wymowy: stawał się wymowny. Przemawiał do stojącego u stóp turysty z Polski<sup>13</sup>.

Pomnik w świetle dziennym wydaje się nieciekawym, pospolitym. Jednak sam przedmiot – jak zaznacza poeta – nie jest tu winny. Winne jest nieodpowiednie oświetlenie: „Za dnia pomnik znów przybierał właściwe sobie banalne kształty...”<sup>14</sup>. Dopiero nocą, w zmienionym świetle bryły nabierają „wymownych” kształtów. Piękno stwarzane przez poetę, a także przez sztukę potrzebuje odpowiedniego oświetlenia. W niedokładnym świetle na przedmiocie tworzą się rysy i zakamarki, które zaczynają opowiadać zwiedzającemu swoją własną historię. Różewicz mógłby powtórzyć za Władysławem Strzemińskim:

Inny malarz wprowadził trochę kolorów ciemnych i dzięki temu osiągnął jeszcze większą wyrazistość i wypukłość bryły<sup>15</sup>.

Autor *Teorii widzenia* upatrywał początku nowoczesnej epoki w sztukach plastycznych w zastosowaniu światłocienia:

---

<sup>13</sup> T. RÓŻEWICZ: *Z dziennika podróży*. W: IDEM: *Margines, ale...*, s. 33.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 36.

<sup>15</sup> W. STRZEMIŃSKI: *Teoria widzenia*. Kraków 1958, s. 121.

Ta sama metoda empiryczna przeniesiona w dziedzinę obserwacji wzrokowej powoduje ukształtowanie się nowej świadomości – świadomości światłocieniowej<sup>16</sup>.

Świadomość światłocieniowa była dla niego oznaką końca renesansu i zwiastowała barok. Pogląd ten chyba bliski jest Różewiczowi. O wierszu *Światło cień* poeta napisał w narzucającym interpretację komentarzu: „Ten wiersz jest obcy i denerwuje mnie. Jest „barokowy”<sup>17</sup>. Barokowość jest irytującym nadmiarem:

W tych trzynastu liniach przeszkadza mi jedno słowo – „złoty”: może nie w złotym, ale srebrnym kłosie... albo jasnym kłosie... a może w kłosie świetlistym... nie wiem. W każdym razie wiersz powoli wraca do swojej pierwotnej formy, wyrzucił ze swojego organizmu obce, niestrawne elementy. Chyba jest teraz jaśniejszy, ruchliwszy, przezroczystszy, zaczyna swobodnie oddychać [...]”<sup>18</sup>.

Swobodne życie poezji uzależnione jest od odpowiednich proporcji, nadmiar nie jest wskazany. Barokowością jest także świadome podejście do roli oświecenia w sztuce. Różewicz z kokieteryjnym niepokojem odnosi się do swojego wiersza, w którym przeszkadza mu wielość obrazów:

Zamiast zagęszczać „materię poetycką”, rozprowadziłem ją na zbyt dużym obszarze, przymiotniki i obrazy zatkały drogi oddechowe całego wiersza [...]”<sup>19</sup>.

Wiersz miał w pierwotnym zamyśle zawierać się tylko w dwóch strofach:

Od dawna, od wielu lat prześladował mnie ten obraz: „mój wiersz, który rzuca cień, kiedy padnie nań światło”... Wiersz, z którego pozostał cień. Cień wiersza. Tak jak cień po człowieku

<sup>16</sup> Ibidem, s. 138.

<sup>17</sup> T. RÓŻEWICZ: *Mój wiersz*. W: IDEM: *Margines, ale...*, s. 78.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 82.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 83.

strawionym przez ogień w Hiroszynie? Pisanie wierszy upływało mi w cieniu, który przepędzałem twórczością... Przed czterdziestu laty szukałem „nauczyciela i mistrza”, miał mi przywrócić słuch i mowę i „oddzielić światło od ciemności”... myślałem – to Staff, Przyboś... Reszta jest milczeniem<sup>20</sup>.

Pozornie prosty zamysł poety wywołuje niepokój, tym bardziej jeśli zastanowimy się nad sposobem funkcjonowania reguły dwumianu nieodwracalnego<sup>21</sup>. Konstrukcja *Światło cienia*, zbudowana na dwóch kłamrowych strofach, wyznaczałaby dwie przestrzenie, które za pośrednictwem antonimicznych skojarzeń wprowadzają do wiersza porządek i ład:

Kiedy na mój wiersz  
pada cień  
widzę w nim światło  
wątle uparte  
życie

Kiedy na mój wiersz  
pada światło  
widzę w nim śmierć  
czarne ziarno  
sporyszu<sup>22</sup>

Utwór jest zbudowany precyzyjnie. Jednak opozycja światło – cień wzbudza niepewność czytelnika. Relacja zawierania w sobie elementów światła, niepokoi. Cień ma dla poety ocalającą właściwość, pomaga dostrzec życie – bliższy jest zatem tego, co kojarzy się zazwyczaj ze światłem:

<sup>20</sup> Ibidem, s. 78.

<sup>21</sup> M. KISIEL: *Tadeusza Różewicza spory o poezję*. W: *Świat integralny. Pół wieku twórczości Tadeusza Różewicza. Materiały konferencji literackiej, 14 listopada 1994*. Red. M. KISIEL. Katowice 1994, s. 47: „Reguła dwumianu nieodwracalnego eksponuje zawsze określony porządek wartości – pojęcia jasne ustawione są przed pojęciami ciemnymi, dobre przed złymi, pozytywne przed negatywnymi”.

<sup>22</sup> T. RÓŻEWICZ: *Światło cień*. W: IDEM: *Poezja*. T. 3. Wrocław 2006, s. 244–245.

„Światło” występuje także w funkcji metonimii „życia” przeciwstawionego w oczywisty sposób śmierci jako ciemności lub „ciemniowi”. Jest także światło źródłem poezji i sztuki poetyckiej<sup>23</sup>.

Zwykle skojarzenia, wiążące cień z niewyraźnym, mrocznym światem, zostają zawieszone. W opozycji do klasycznej symboliki światło w wierszu zwiastuje śmierć, „czarne ziarno / sporyszu”.

Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, gdy zastanowimy się nad kształtem całego utworu, bez wykluczania fragmentów, z których, jak podpowiada nam autor, nie był zadowolony:

małeńka śmierć  
[...]  
w nocy kładzie się  
na moim sercu  
na ustach  
[...]

krzyczałeś w nocy  
mówi żona  
okropnie  
przerażająco

to śmierć we mnie żywym  
drażyła korytarze  
krzyczała we mnie  
jak opuszczona jaskinia  
pełna kości  
w złotym kłosie  
który odpływa  
za horyzont

Obraz przedstawiony w trzech zwrotkach mógłby – jak skarży się poeta – stanowić osobny wiersz. Mógłby, jednak nie stanowi.

---

<sup>23</sup> R. CIEŚLAK: *Poezja wobec kryzysu władzy wzroku. Studia o słowie, obrazie i percepcji*. Szczecin 2006, s. 240.

Strofy drażnią czytelnika, „zaciemniają” lekturę. Nocna sceneria, przestrzeń snu rozpraszają i załamują światło oraz ciemność pod tyloma kątami, że czytelnik zmuszony jest wyostrzyć wszystkie zmysły, wyteżyc wzrok, włożyć większy wysiłek w rozpoznanie kształtów. Groza, nocne majaki współgrają z metaforycznym obrazem przypominającym zachód słońca:

w złotym kłosie  
który odpływa  
za horyzont<sup>24</sup>

Dlaczego zatem po nocy przychodzi zachód słońca? Naturalnym cyklem jest następowanie po sobie dnia i nocy. Śmierć w wierszu posiada swój epitet: jest to maleńka śmierć, która „drąży korytarze” w ciele poety. Poeta, decydując się na pozostawanie w ciemnościach, sam pozbawia się doskonałego wzroku, a otwiera na mozolną pracę wyrażenia niewyraźnego. Zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństwa, jakie niesie ze sobą światło słoneczne, mogące paradoksalnie zaciemnić możliwość zrozumienia świata.

Badacze zgodnie podkreślają, że poezja u Różewicza związana jest z autentycznym życiem, biografią<sup>25</sup>. Świat, po doświadczeniach drugiej wojny światowej, nie jest dla poety już taki sam. Autor *Niepokoju* świadomie decyduje się na to, aby „jego oko” pozostawało w przestrzeni cienia – na granicy wyrażalnego, ale za to bliżej „jaskini pełnych kości”, bliżej autentycznego życia, którego obserwacja nie jest prosta. „Złoty kłos” musi zostać pogrzebany, bo w świetle dnia rzeczy przybierają banalne kształty.<sup>26</sup> Poeta musi dostrzegać ciemne elementy, bo taki jest wzrok

<sup>24</sup> T. RÓŻEWICZ: *Światło cień*. W: IDEM: *Poezja*. T. 3., s. 245.

<sup>25</sup> Zob. M. KISIEL: *Tadeusza Różewicza spory o poezje*. W: *Świat integralny...*, s. 39–54.

<sup>26</sup> Odmienną interpretację wiersza proponuje Robert Cieślak, stawiając Różewicza po stronie „światła”, zarówno jego stronie percepcyjnej, jak i etycznej: „O ile bowiem poeta nadaje metaforze światła funkcję przyczyny sytuacji lirycznej – «światło» równa się «życie» (*resp.* prawda) – o tyle też potwierdza przekonanie fizyków i fizjologów, iż oko dostrzega tylko to, co



„ogłuszonego” i doświadczonego przez – życie pisarza. Epilogiem, który paradoksalnie rzuca dużo światła na *Światło cień* są zapiski z *Marinesu, ale...*:

Minął tydzień od czasu, kiedy postawiłem kropkę po słowach „nie pamiętają”... Obudziłem się w nocy z 1 na 2 stycznia 1984 roku. Otaczała mnie ciemność. Byłem w tej ciemności sam, jak we wnętrzu pozbawionej wyjścia i światła jaskini. Ale myśli były trzeźwe, zimne. A może to był cień śmierci? nocą[...] koło trzeciej w nocy audycja skończyła się, daleki ciepły, kobiecy głos życzył „dobrej nocy”. Powoli przez mgnienie napadła mnie chęć, aby wstać, zapalić światło i zrobić „bilans” ubiegłego roku. Ale ogarnęło mnie zniechęcenie... namacałem małe radio, które mam pod ręką, w ciemności rozległ się dźwięk muzyki, słowa piosenki... to była „muzyka nocą” wchodziłem w drugi dzień 1984 / „Kiedy na mój wiersz / pada cień / widzę w nim światło / wątle uparte życie”<sup>27</sup>.

W nocy poeta jest sam, jednak nie wstaje, nie zapala światła. Woli pozostać w ciemnym pokoju. Bilans odchodzącego roku nie jest potrzebny, ponieważ zbyt wiele by uprościł. Tylko w korytarzu pełnym cieni można dostrzec wielość barw życia:

rodzi się w napięciu pomiędzy światłem a cieniem – co skłania do przyjęcia, iż pole widzenia jest w gruncie rzeczy polem różnicy intensywności doznań wzrokowych. Stąd już krok do uogólnienia, w którym nierozłącznej opozycji światła i cienia poeta przyznaje nie tylko zdolność wydobywania kształtów, ale czyni z niej postawę orzekania o bycie, a i to tylko z racji przekonania o uzależnieniu poznania od percepcji, która w obszarze wzrokowym dokonuje się tylko dzięki wspomnianemu postrzeganiu różnicy. Skupianie uwagi na anatomii spostrzeżenia nie wyklucza interpretacji w perspektywie etycznej, dla której istotne będzie na pewno to, że prawdę wydobywa się z cienia, dzięki któremu możliwe jest życie (*resp.* światło); natomiast «postawienie w świetle» uwydatnia obecność śmierci żerującej na twórczości – takie jest bowiem znaczenie porównania do sporyszu, pasożytniczego grzyba, przetrwałnika buławinki czerwonej, niebezpiecznego dla zdrowia człowieka. Poeta zagrożenie to uwydatnia w odniesieniu do twórczości artystycznej i pogłębia dodatkowo różnicę, przeciwstawiając czerń sporyszu złotej barwie kłosa zboża”. R. CIEŚLAK: *Poezja wobec kryzysu władzy...*, s. 241–242.

<sup>27</sup> T. RÓŻEWICZ: *Mój wiersz*. W: IDEM: *Margines, ale...*, s. 84.

Kiedy myślę teraz, siedząc u siebie w domu, że mam spisać obrazy, które widziałem, ludzi, ich głosy, ich słowa i spojrzenia, ich uczucia ujawnione i nieujawnione – wydaje mi się, że mam wymalować pejzaż. Krajobraz z człowiekiem w środku – na ziarnku ryżu. Na białym ziarenku. Ale nie mam do tego odpowiedniego pióra, ani barw, ani umiejętności i... **mam bardzo słaby wzrok**. Pejzaże, portrety, martwe natury. Czarne obrazy na ziarenku ryżu oglądałem w Mieście Zakazanym przez rodzaj lupy-mikroskopu<sup>28</sup>.

Malowanie na ziarnku białego ryżu jest bardzo trudne, potrzeba szczególnej precyzji. Świadomość ograniczeń, słabości jaką jest bezrefleksyjne poleganie na wzroku, towarzyszy poecie przez całe życie twórcze. Jest błogosławieństwem i przekleństwem zarazem. Praca poety nigdy się nie kończy, musi być ciągle świadomy niedoskonałości i ograniczeń percepcyjnych. Wciąż na nowo przepracowywać własne obrazy:

Ja nie jestem przeczulony i nie pilnuję każdego słowa. Ale to są struktury podobne do wiersza, do poematów, a nawet wierszy lirycznych. I te zabiegi chirurga, to jest, że się tak wyrażę, chirurgia twarda, ale i miękka... Te zabiegi muszą być ogromnie delikatne w materii moich sztuk. To nie może być tak, że skreślisz dwie trzecie i to nadal będzie żyło... Bo ja sam w trakcie pisanja skreślałem już prawdopodobnie trzy czwarte. W całościach i w poszczególnych zdaniach. Nawet w tak bardzo literackich sztukach, jak *Białe małżeństwo* czy *Pułapka*. Żywioł słowa nie może być w nich unicestwiony<sup>29</sup>.

A jednak poeta „pilnuje słowa”, które pozwalają mu uchwycić wariabilizm świata. Podchodząc do tekstów Różewicza, należy mieć świadomość, że są to struktury „żywe”. Ciągła ewolucja świata nie pozwala „oku poety” odpocząć, musi przebudowywać

---

<sup>28</sup> T. RÓŻEWICZ: *Dwa skoki i już Pekin*. W: IDEM: *Margines, ale...*, s. 13. – Podkr. – E.B.

<sup>29</sup> K. BRAUN, T. RÓŻEWICZ: *O teatrze*. W: K. BRAUN, T. RÓŻEWICZ: *Języki teatru*. Wrocław 1989, s. 57.

je tak, aby „nadażały” za zmieniającym się światem. Czytelnik także musi zachowywać wobec nich percepcyjną ostrożność – lektura bezrefleksyjna jest najniebezpieczniejsza – jest w stanie „unicestwić” sens i znaczenie.

Jednorazowe ustalenia tworzą uproszczenia. W świecie nie ma przecież niepodważalnych stałych:

Nasze pomniki  
są dwuznaczne  
mają kształt dołu

nasze pomniki  
mają kształt  
łzy

nasze pomniki  
budował pod ziemią  
kret

nasze pomniki  
mają kształt dymu  
idą prosto do nieba<sup>30</sup>

Postrzeganie świata po zagładzie jako komplementarnej całości jest niemożliwe, pomników nie buduje się już „ze spiżu”, pomniki buduje poeta, żyjący w trudnej do ogarnięcia wzrokiem przestrzeni. Pomniki mają ponadto kształty: dymu, łzy, dołu. Człowiek, który płacze i patrzy przez dym ma ograniczone pole manewru. Oczy pieką i bołą. Różewicz, spoglądając na świat, pokazuje, jak wiele należy włożyć wysiłku, aby zbudować opowieść o prawdziwym życiu, o tragedii i wojnie. W strukturze estetycznego obrazu nie ma żadnego znaczenia:

Mówi raczej, że to język, a nie poezja, jest śmiertelny. Umiera, gdy nie jest „kontrolowany”. Jest martwy, kiedy jedną jego właściwością jest bezrefleksyjny przepływ w potoku aktów komu-

---

<sup>30</sup> T. RÓŻEWICZ: *Pomniki*. W: IDEM: *Poezja*. T. 2. Wrocław 2006, s. 147.

nikacji werbalnej. Taką samą „pustą” znaczeniowo postać ma wówczas, gdy przybiera kształt zużytych metafor i „pięknych” obrazów poetyckich. Z takiej mowy nie można zbudować pomnika. Prawdziwie może trwać tylko poezja [...] <sup>31</sup>.

Poeta podkreśla, że nie wystarczy opisywać na sposób tradycyjny, należy podjąć się mozolnego, ciężkiego wysiłku:

Siedzę więc przy „warsztacie” i piszę wiersze. Każdy tekst poprawiam wielokrotnie. Są to więc rzeczy wypracowane, sprawdzone. Ale czasem brak jest w nich oddechu. Nie oddychają. Zachowują się jak twory nieograniczone <sup>32</sup>.

Przestrzeni w jakiej żyje Różewicz nie wystarcza estetyczny, czysty ogląd świata. Przecież w poecie rozgrywa się dramat śmierci, żyje w nim „maleńka śmierć”. Na pytanie dlaczego cień sam poetycko odpowiada:

Co ty robisz  
wyszły z ciemności  
Czemu nie chcesz  
w pełnym świetle żyć

Wojna się we mnie otwiera  
powieka  
milionu rozpadłych lic  
Co tam składasz  
co dźwigasz  
krwią umazany <sup>33</sup>

Nikt nie obiecywał, że będzie łatwo. Aby móc opowiadać, należy ciężko pracować, odrzucając kuszące uproszczenia:

---

<sup>31</sup> R. CIEŚLAK: *Poezja wobec kryzysu władzy wzroku...*, s. 164.

<sup>32</sup> T. RÓŻEWICZ: *Zamek na łodzie*. W: IDEM: *Przygotowanie...*, s. 112.

<sup>33</sup> T. RÓŻEWICZ: *Nad wyraz*. W: IDEM : *Poezja*. T. 1. Wrocław 2005, s. 405.

Składałam słowa  
dźwigam swój czas

Już tak długo  
twoja bezsłoneczna praca  
trwa

Nad wyraz ciężka  
do wypowiedzenia  
jest jedna łąza<sup>34</sup>

„Bezsłoneczna” praca musi trwać, nie ma w niej obietnicy pełnego wyjaśnienia i opisanego świata. Twórca pragnący opowiedzieć ciemną stronę ludzkiej osobowości musi być nastawiony na ciągłe przepracowywanie swoich dotychczasowych ustaleń. Jest to wysiłek „nad wyraz” trudny, nie da się zmyć piętna krwi, zapomnieć o wojnie. Oko poety musi ciągle pracować, podejmować próby wysłowienia, opisanego świata takim jakim jest. W momencie, w którym wzrok przestaje wystarczać, powinny włączyć się inne zmysły:

Była noc. Pochyliłem się, zaczerpnąłem morza w zagłębienie dłoni, dotknąłem ustami słonej wody. Potem mokrą dłonią przetarłem twarz, oczy. **Dotykem, smakiem i węchem** „zaślubiłem” morze. Nie wzrokiem. I nie potrafię opisać morza, nawet nie mogę sobie morza wyobrazić. Wydaje mi się, że tylko z zamkniętymi oczami widzę „prawdziwe” morze. Moja nieruchoma wyobraźnia nie pozwala mi na dalekie, egzotyczne wędrówki. Ziemia pod stopami to ojczyzna mojej wyobraźni<sup>35</sup>.

Zmysły, które pomogą „oku” dostrzec wszelkie odcienie świata, nie tylko te jasne, ale także te ciemne. Aby opisać nieopisywalne, należy podjąć się wysiłku ponad miarę. Nie wystarczy poczekać do świtu, aż znikną cienie, a „oko” upewni nas co do

<sup>34</sup> Ibidem, s. 405.

<sup>35</sup> T. RÓŻEWICZ: *Ziemia i morze*. W: IDEM: *Margines, ale...*, s. 57. – Podkr. – E.B.

konkretności i niezmienności postrzeganego świata. Dlaczego Różewicz podejmuje się wysiłku Syzyfa? Enigmatyczna odpowiedź znajduje się w *Mojej córce*:

- Ale jak „wieszcz” mógł ową żółto kwitnącą i prawie pastewną dzięcielinę obdarować rumieńcem panińskim?!
- Poecie wolno. Zresztą barwa zależy od pory dnia, od światła [...] <sup>36</sup>.

Poecie wolno wybrać własne „oko”, jednak barwa i nasycenie zależy w dużej mierze od pory dnia. Los sprawił, że porą dnia Różewicza jest „światło-cień”.

---

<sup>36</sup> T. RÓŻEWICZ: *Moja córka*. W: IDEM: *Wycieczka do muzeum*. Warszawa 1972, s. 63.



# Odpowiedź Różewicza

## Wokół poematu

### *Kryształowe wnętrze brudnego człowieka*

„*Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka zamyka jeden z rozdziałów dziejów polskiego poematu po wojnie”<sup>1</sup>, a jednocześnie rozpoczyna – trwającą ponad półwiecze – dyskusję poety z poetą. Dyskusję, której początek warty jest odnotowania. Pozwólmmy sobie zatem na garść faktów. Ważyk rozpętuje burzę, publikując swój utwór 21 sierpnia 1955 roku w „Nowej Kulturze”. „Kariera, jaką zrobił ów poemat w opinii bez mała światowej, nie ma analogii w naszej liryce minionego dwudziestolecia” – podaje za krytykami Marta Fik<sup>2</sup>. Awantura towarzysząca nagłej zmianie światopoglądowej poprawnego ideowo poety wywołała poruszenie w przestrzeni publicznej. Stanisław Barańczak zanotował:

Ogłoszenie *Poematu dla dorosłych* Adama Ważyka urosło w następnych tygodniach, miesiącach, latach do rangi bezspornie największego skandalu, jaki kiedykolwiek w całej historii życia literackiego PRL wywołany został przez publikację utworu poetyckiego<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> J. ŁUKASIEWICZ: *Poemat dla dorosłych – obrachunkowy*. W: IDEM: *Oko poematu*. Wrocław 1991, s. 127.

<sup>2</sup> M. FIK: *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*. Londyn 1989, s. 216.

<sup>3</sup> S. BARAŃCZAK: *Dziecięca naiwność. (Adam Ważyk: „Poemat dla dorosłych”)*. W: IDEM: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób tłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990, s. 46.



Ważyk-socrealista, na stałe związany z władzami partyjnymi, pisząc *Poemat...* rozjuszył krytykę, a zwłaszcza, jak dowodzi Barańczak, tę jej stronę, która była nakierowana (a także kierowana) na poprawne ideowo tory. Stąd zarzuty, jakie towarzyszyły publikacji, ograniczały się do zwalczania niepoprawnej ideowo myśli, ale także na lata ugruntowały Ważykowi miejsce wśród grona pierwszych „odwilżowców”. Jacek Łukasiewicz napisał:

Pisany był w roku 1955, w szczególnej atmosferze, przy szczególnym rozumieniu poezji, w inaczej wartościującej, ale w gruncie rzeczy komunikującej się z socrealizmem poetyce i w pozwalającym dyskutować z socrealizmem, a więc wspólnym, obopólnie rozumianym języku<sup>4</sup>.

Negatywne recenzje z lat 1955–56 zastąpiła jednak w przypadku Ważyka pozytywna ocena literaturoznawców, rewindykujących wydarzenia okresu stalinowskiego. Michał Głowiński, Stanisław Barańczak czy Jacek Łukasiewicz pisali m.in. o przełomowej myśli i zmianie poglądów, odnajdywali w *Poemacie...* formę sielanki i kostium dziecięcej narracji.

Dyskusji prowadzonych „na gorąco”, a także po latach, w przypadku Ważyka nie brakuje. Inaczej z Różewiczem. *Poemat Kryształowe wnętrze brudnego człowieka (Karykatura)*, napisany pomiędzy wrześniem a październikiem 1955 roku, został opublikowany w numerze pierwszym „Przeglądu Kulturalnego” z 1956 roku i przeszedł bez większego echa, jako jeden z utworów wpisujących się w nurt rozrachunkowy. Jego polemiczny charakter nie został wtedy zauważony. Tadeusz Drzewnowski napisał:

W ten sposób zareagował Różewicz na *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka. Nie ulega wątpliwości, że *Poemat...*, który wywołał znaczny odzew w społeczeństwie i głośne reperkusje w życiu kulturalnym, odegrał pewną rolę w dziejach politycz-

---

<sup>4</sup> J. ŁUKASIEWICZ: *Poemat dla dorosłych...*, s. 142.

nej odwilży. Różewicz w swoim poemacie *Kryształowe wnętrze brudnego człowieka (Karykatura)* [...] podjął jego krytykę wyłącznie od strony autorsko-moralnej. I w swoim zakresie miał oczywiście rację: Ważyk jako najgłośniejszy „terroretyk” ponosił znaczną odpowiedzialność za socrealizm w Polsce. Ale psychomoralistyczny poemat Różewicza, utrzymany w poetyce bajkowej, pisany krwawą ironią, nie wzniosł się do rangi czytelnego, zrozumiałego pamfletu personalno-politycznego. Dość powiedzieć, że biegły bądź co bądź w piśmie i zdarzeniach Kazimierz Wyka przyjął go jako... autoanalizę samego Różewicza!<sup>5</sup>

Odpowiedź Różewicza na nagłą zmianę światopoglądową Ważyka nie została zauważona, opinie o utworze przybrały standardowy kształt charakterystyczny dla tekstów publikowanych w czasach przełomu. Cała opowieść mogłaby się zatem zakończyć na lakonicznym stwierdzeniu, że dzieło nie spełniło w oczach czytelników swojej politycznej roli. Odpowiedź Różewicza miała jednak swoje preludium, a poprzez to także kontynuację:

Pamiętam „burzę”, jaką wywołał mój wiersz pt. *W związku z pewnym wydarzeniem*. Napisałem go w roku 1952 lub 1953. Wiersz ten został z oburzeniem odrzucony przez kolegium redakcyjne chyba już „Nowej Kultury” (która zaczęła ukazywać się w miejscach „Odrodzenia” i „Kuźnicy”). W liście do redakcji wiersz został oceniony nie tylko jako kiepski utwór, licha proza, ale jako utwór antysocjalistyczny, antyhumanistyczny i „pełen pogardy dla człowieka”. Pamiętam, że ta ocena zabolowała mnie bardzo... Zdawało mi się, że utwór jest właśnie „pełen miłości” do człowieka i pełen o niego niepokoju. Był to wiersz polemiczny, tak w stosunku do własnego optymizmu, jak i do hiperoptymizmu „inżynierów dusz” na wyższym szczeblu urzędowej hierarchii literackiej. Odpisałem wtedy krótko, że kolegium redakcyjne nie zna się na tych rzeczach, czy coś w tym rodzaju. Jak na człowieka, który [...] nie bardzo miał z czego żyć, był to bardzo odważny list, a wiersz wyprzedzał o kilka lat późniejsze, słynne i szeroko

---

<sup>5</sup> T. DREWŃOWSKI: *Walka o oddech – bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Wyd. 2 uzupełnione. Kraków 2002, s. 107.

reklamowane utwory demaskujące „okres lakiernictwa, błędów i wypaczeń” w naszej literaturze i życiu<sup>6</sup>.

Gorzki ton pisanej w latach 1968–1969 uwagi odnośnie do reguł panujących w życiu literackim w latach pięćdziesiątych uderza także w „szeroko reklamowane utwory demaskujące”. Różewicz, wydając w roku 1971 *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* ponownie „odpowiada” i wskazuje czytelnikom na niebezpieczeństwa, jakie mogły go spotkać za nieposłuszeństwo ideologiczne. Brak druku to brak pieniędzy. „Nie bardzo miałem z czego żyć” – pisze, łącząc dwie przestrzenie – etyki i ekonomii – w nierozzerwalną całość, w której brak warunków życiowych w dużej mierze był uzasadniony decyzjami tych samych osób, które niespełna trzy lata później pozwolą na druk Ważykowi.

Odpowiedź Różewicza napisana na przełomie 1968 i 1969, a opublikowana w 1971 roku, znacznie różni się od *Kryształowego wnętrza brudnego człowieka (Karykatury)*, który był opublikowany w 1956 roku. Poemat *Kryształowe wnętrze...* pisany jest w całkiem innej tonacji. Kwalifikacja Wyki, którą wytyka badaczowi Drewnowski, nie jest mylna, tylko nie uwzględnia wpisanej w dzieło polemiki z pokoleniowymi postawami. Tekst zbudowany z trzech części prowadzi czytelnika poprzez przestrzenie wewnętrzne bohatera lirycznego. Czytelnik stopniowo zagłębia się w „kryształowego człowieka”, jednak jest to podróż pozorna:

Żałujcie że nie możecie wejść we mnie  
Zawsze pozostaniecie na zewnątrz  
w tym świecie pozorów i zamętu  
gdzie lampa znaczy lampa  
a świnia świnia  
widzicie mnie ze złej strony  
w fałszywym świetle<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> T. RÓŻEWICZ: *Tożsamość*. W: IDEM: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1971, s. 71–72.

<sup>7</sup> T. RÓŻEWICZ: *Kryształowe wnętrze brudnego człowieka (Karykatura)*. W: IDEM: *Poezja*. T. 2. Wrocław 2005, s. 35.

Podmiot liryczny kusi i obiecuje podróż, zapraszając zwiedzających do swojego „wnętrza”. Pragnie pokazać, że pod maską „plugawej skóry” ukrywa się moralna „czystość”. Zaproszenie do „wnętrza” jest zatem obietnicą ukazania prawdziwego obrazu osobowości zapraszającego. Ci, którzy uwierzą, przestaną dostrzegać tylko zewnętrzne brudy:

Widzicie mój język podwójny  
Rozszczepiony na końcu  
W którym jest trucizna i lukrecja  
Atrament i ślina<sup>8</sup>

Obraz, który ujrzą zaproszeni do środka okazuje się jednak groteskowy: „światło wnętrza” jest tak porażające, że wywołuje mdłości. Zmienia się także samo zaproszenie:

gdzie wy stajecie  
z tamtej strony lepiej widać  
nie pchajcie się  
co za było<sup>9</sup>

Ironiczna gra ukazuje prawdziwy charakter osoby agitującej, która w czasie apelu „zrzuca trzy plugawe skóry”. W zakończeniu utworu oczekuje, że wcześniejsze czyny zostaną zapomniane – czeka na wyschnięcie „zbrukanych sukienek”. Wiersz zapowiada jednak inne zakończenie, poeta kończy go frazą z baśni:

za siedmioma górami  
za siedmioma rzekami<sup>10</sup>

którą można czytać jako ironiczne mrugnięcie do czytelnika. Zdjęcie skóry i zapomnienie o swoich grzechach zdarza się przecież tylko w bajkach, negacja dotychczasowych postępowań

<sup>8</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 40.

jest niemożliwa w prawdziwym życiu, stanowi jedynie karykaturę, w której tylko w baśniowym zakrzywieniu możliwe jest wymazanie dawnych czasów. Możliwe – za cenę mdłości.

Bohaterem *Kryształowego wnętrza...* w takiej interpretacji mógłby być, jak dowodził Wyka, sam poeta, ale także każdy z pokolenia, chcący wymazać ze swojej świadomości „brudny” czas własnej historii. Różewicz zdaje się tutaj, tak jak Leszek Kołakowski, budować etykę bez kompromisów:

Otóż nasuwa się przypuszczenie, że akceptacja świata – to jedyna czynność, których częściowo wykonać nie sposób. Innymi słowy, wolno nam świat akceptować w całości albo w całości odrzucać<sup>11</sup>.

Podmiot liryczny wiersza Różewicza nie stosuje się do tych zasad. Jak biblijno-baśniowy wąż, ciągle gotowy jest na zrzuć nie skórę. Zdaniem poety, jest to etycznie niedopuszczalne.

Wbrew przewidywaniom Różewicza (poetę przez wiele lat to bolało), komentatorzy stalinowskiej rzeczywistości literackiej nie mieli do „letnich” zachowań większych zastrzeżeń. On sam o sobie mówił, że:

Aż od czasów młodości politykę łączyłem z etyką... moja twórczość miała zabarwienie polityczne, ale polityczne znaczyło dla mnie społeczno-postępowe<sup>12</sup>.

Jego społeczno-polityczne komentarze nie były jednak zauważane. Działo się tak nie tylko w przypadku niedostrzeżonej polemiki z Adamem Ważykiem:

I tak dalej. Przecież ja to pisałem w pełni świadomie jako teatralną parodię procesów politycznych. A nikt z krytyków i recenzentów przez 30 lat nie wpadł, że chodzi o parodię –

---

<sup>11</sup> L. KOŁAKOWSKI: *Etyk bez kodeksu*. W: IDEM: *Kultura i fetysze. Eseje*. Warszawa 2009, s. 139.

<sup>12</sup> T. RÓŻEWICZ: *Do źródeł*. W: IDEM: *Przygotowanie...*, s. 90.

zresztą nie tylko o parodię, bo przecież nie dla dowcipu – chodzi o komediowy sposób zdemaskowania przesłuchań, procesów z okresu tak zwanego kultu jednostki, z okresu beriowszczyzny – a to przeszło w czasach stalinowskich do Polski. Te procesy były dosłownie w taki sposób prowadzone. Jeśli się to zrozumie, to wymiar tej straty nabierze całkowicie innej głębi. Ale tego nikt – w setkach recenzji... Nikt!<sup>13</sup>

Przybierająca postać cierpkiej ironii *Kartoteka*, o której rozmawiał poeta z Kazimierzem Braunem, miała także podobnie jak *Kryształowe wnętrze*... służyć demaskacji mitów, ukazywać prawdę, dokonywać moralno-politycznego rozrachunku:

Pragnienie „schronienia” jest nade wszystko związane z wolnością od podejmowania decyzji samodzielnych i wolnością od lęku, jaki towarzyszy decyzji; jest poszukiwaniem ludzkiego, kosmicznego czy metafizycznego autorytetu, który przejmie od jednostki ciężar odpowiedzialności autentycznej i pozwala niejako powrócić do sytuacji infantylnej<sup>14</sup>.

*Kryształowe wnętrze brudnego człowieka* pokazuje w scenarii baśniowej człowieka niezdolnego do wzięcia odpowiedzialności za własne czyny, ślepo wstępującego do „wnętrza” agitatora. Łatwiej jest przyjąć zaproszenie niż spojrzeć na „pierwszą skórę” zapraszającego. Autorytatywny charakter wystąpienia „kryształowego człowieka” pozwala pozbyć się odpowiedzialności i zapomnieć o brudzie za cenę „mdłości”. Kołakowski, prowadząc krytyczne rozważania na temat etyki, zwraca uwagę, że kodeksy etyczne paradoksalnie zwalniają człowieka od odpowiedzialności:

nie jest naszym zadaniem wynajdować środki rozweselające, które bez zmiany warunków zapewniają ludziom dobre samopoczucie moralne i spokojne sumienie; zadaniem jest, przeciwnie,

<sup>13</sup> K. BRAUN, T. RÓŻEWICZ: *Języki teatru*. Wrocław 1989, s. 28.

<sup>14</sup> L. KOŁAKOWSKI: *Etyk bez kodeksu...*, s. 154.

uświadomić nieuchronnie konfliktowy charakter życia moralnego [...]¹⁵.

Budują hierarchię wartości w ten sposób, że człowiek jest w stanie usprawiedliwić każdy swój czyn stwierdzeniem, że popełnił go w imię zasad. Co więcej, pozwalają zignorować kodeksy innego człowieka, ponieważ nie są na siebie nakładalne:

powinność etyczna tym się bowiem odznacza, że jej charakter obligatoryjny jest niezależny od oczekiwań, czy inni ludzie również ją za własną powinność uznają, a więc tym, że jest nieredukowalna do modelu umowy między ludźmi co do wzajemnych świadczeń¹⁶.

To, co filozof wyraża w analizie zakłamania współczesnego człowieka, stanowi największą etycznie boleszkę autora *Kartoteki*. Niezauważanie cierpienia i bólu lub tłumaczenie go okolicznościami historycznego kodeksu etycznego, Różewicz uznaje za niepoprawne logicznie i niegodne moralnie, budzi jego największe oburzenie. W 1959 roku poeta raz jeszcze, tym razem dobitniej, formułuje swoją „odповідź”:

To mydło toaletowe, ten najgładziej uczesany literat średniego pokolenia! Uczesany od wewnątrz. I on zabawił się w Dostojewskiego. Wypróżnił się na łamach tygodnika literackiego. Wypróżnił się. Przecież on ma papierowe wnętrzości. Ten platynowy wzorzec miernego literata powinien kiedyś spocząć w muzeum osobliwości, żeby poczuł się człowiekiem¹⁷.

Gorzko-groteskowy ton z poematu zastępują tu pełne ekspresji i bólu słowa:

---

¹⁵ Ibidem, s. 169.

¹⁶ Ibidem, s. 160.

¹⁷ T. RÓŻEWICZ: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. W: IDEM: *Przygotowanie...*, s. 189–190.

W miejscu publicznym zwymiotuję letnim człowiekiem pióra. Pan mówi, że to jest jego najbardziej „osobista” rzecz? Najprawdziwsza? Średni nie jest prawdziwy. Uduje żal za grzechy, gniew. Ten uczesany nigdy nie wydobył z siebie swojego głosu. Kiedy przyznawał się do grzechów, był równie mało prawdziwy, jak w chwili, kiedy te grzechy popełniał. Nawet jego kłamstwo nie było prawdziwym kłamstwem. I pan będzie mi tu opowiadał, że uczesany napisał wreszcie „prawdziwą” rzecz osobistą, o sobie. Nigdy nie był ani prawdziwym socrealistą, ani komunistą, ani pisarzem, ani człowiekiem – zawsze był prawdziwym pozorem, nie był nawet prawdziwą świnią. Jest zbyt wielkim tchórzem. Otwieracie szeroko oczy i pytacie: „O kim mówisz? [...] Nic wam nie powiem. Nazwiska! Nie nazwisko, lecz zjawisko jest ważne. Jak się to stało, że mierny, średni, uczesany, letni stał się kronikarzem naszej teraźniejszości?”<sup>18</sup>

Różewicz nie odpowiada, kim jest sportretowany osobnik, daje jednak czytelnikowi możliwość znalezienia samodzielnej odpowiedzi. Wystarczy zajrzeć do opisu „kryształowego człowieka”, agitatora, który posiada język rozdwojony, a także – po wyjaśnieniach Drewnowskiego – przybiera postać Ważyka. Autor *Poematu dla dorosłych* pretenduje tutaj do rangi symbolu „zjawiska”, jakim jest każdy „letni kronikarz”, na którego widok – podobnie jak Ludwik Flaszen<sup>19</sup> – Różewicz „wymiotuje”.

Po tak dobitnej i druzgocącej krytyce, kierowanej przeciwko „Ważykom” swoich czasów, Różewicz „odpowiada” jeszcze raz – ostatecznie i dobitnie, apelując do ludzi akademii, aby zainteresowali się wielokrotnie podsuwanym im tematem:

Tak, panowie, to jest wasz obowiązek, nie tylko jako historyków literatury, ale i uczciwych ludzi... Przyboś, Iwaszkiewicz zostaną sprawcami wszystkiego złego, co spadło na naszą kulturę, przemysł, rolnictwo... Natomiast Berman, Hoffman, Ważyk... będą w oczach studentów humanistami zatroskanymi o naszą litera-

<sup>18</sup> Ibidem, s. 190–191.

<sup>19</sup> Zob. L. FLASZEN: *O trudnym kunszcie womitowania*. W: IDEM: *Cyrograf*. Wyd. 3 zmienione i poszerzone. Kraków 1996, s. 285–294.



ture... Oczywiście nie tylko Markiewicz i Matuszewski mają ten obowiązek<sup>20</sup>.

Obowiązek zauważenia „odpowiedzi” jest nie tylko powinnością polityczno-historyczną, ale także etyczną, spoczywającą na ludziach uniwersytetu. Zdaniem poety, neutralność naukowa jest tylko i wyłącznie chowaniem się za parawanem, umożliwiającym omijanie niewygodnego zagadnienia. Dotyczy to także niesmacznego wystąpienia Ważyka:

Ta „karykatura” Ważyka, jego roli w socrealizmie (a także parodia *Poematu dla dorosłych*) została odnotowana dopiero przez „anonima” w tygodniku „Po prostu” w roku 1957! Pragnę przytoczyć ten głos z „Po prostu” jako przyczynek do legendy *Poematu dla dorosłych*; uczeni lubią „przyczynki”, może wykorzystają go w czasie uroczystych obchodów ku czci wydarzenia, jakim jest (w ich mniemaniu) poemat Ważyka<sup>21</sup>.

Koniec całej opowieści, paradoksalnie, stanowi jego początek. Po półwieczu pisarz ponownie, w kolejnej odsłonie zaprasza do swojego „wnętrza”, prosząc, aby pochylić się nad jego odpowiedzią i wejść w nim w dialog. Różewicz po raz kolejny „odpowiada”. „Odpowiada”, reagując na milczenie, i ma nadzieję, że usłyszy coś więcej, niż tylko swój głos:

Z przykrością piszę te słowa. Nie jestem powołany do wydawania sądów, ale przecież nigdy nic nie zrozumiemy, jeśli nie opiszemy tych spraw beznamiętnie, bezstronnie<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> T. RÓŻEWICZ: *Margines, ale...* Wrocław 2010, s. 226.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 226.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 239.

## Nie-znośna obecność w dźwięku

### O teorii wiersza Ryszarda Milczewskiego-Bruno

Wzorce, nawiązania stanowią tylko powierzchnię i to, co na niej łatwo rozpoznawalne, zostaje podane do wierzenia. Głębiej nie warto wchodzić, bo można zabłądzić albo zatrzymać się przed ścianą. Słusznie zauważa Zieliński: „Krytycy mówili jednak więcej niż sam Milczewski-Bruno swoją poezją... (warsztatowe sprawy traktował jako cel podrzędny w stosunku do mówienia wprost, tyle, że w sposób istotnie świeży i nowatorski)”<sup>1</sup>.

Niebezpieczeństwo zagubienia się w twórczości Milczewskiego-Bruna, przed czym przestrzega Michał Siewkowski, każe podchodzić do niej z wielką ostrożnością i uwagą. Postulat Siewkowskiego wydaje się wielce kuszący: po co zagłębiać się w strukturę tematyczną poezji legendy lat sześćdziesiątych, jeśli podróż ta grozi klęską? A co gorsza – możliwym błędnym odczytaniem programu poetyckiego Milczewskiego, przecenieniem jego twórczych możliwości i zagubieniem się w splocie literackich inspiracji. To, co delikatnie zasugerował autor jedynej monograficznej pracy na temat poety, Jan Marx wyraził znacznie dobitniej:

Nie należy, bo byłoby to nadużycie, przydawać Brunowi wysokich paranteli, o żadnych powinowactwach Milczewskiego

---

<sup>1</sup> M. SIEWKOWSKI: *Rysunek zapomnianego wiersza. O twórczości Ryszarda Milczewskiego-Bruno*. Toruń 2010, s. 211. Cyt. wewnętrzny: W. ZIELIŃSKI: *Dziedzictwo Villona*. „Życie Literackie” 1983, nr 24, s. 10.

z Baudelaire'em nie może być mowy, jego bowiem słynne wezwanie „bądźcie pijani” Bruno pojmował dosłownie i rzadko bywał trzeźwy, a rezultatem były nie kwiaty, lecz chwasty zła<sup>2</sup>.

Cóż takiego było i jest w plebejskim poecie z Grudziądza, że niepokoi i nie pozwala na obojętność? Co sprawia, że za sprawą Milczewskiego interpretatorzy „odslaniają się”, ukazując czytelnikom swoje wątpliwości? Jedno jest pewne: Milczewski uwodzi specjalistów tak samo jak czytelników, zachęca do emocjonalnego i agresywnego spoglądania na sztukę.

Ryszard Milczewski-Bruno pozostawił po sobie okazały zbiór wierszy, jedną nie zrehabilitowaną za życia powieść, garść recenzji, felietonów oraz pamięć po niezliczonej ilości spotkań autorских i wieczorów poetyckich. Blisko dwadzieścia lat intensywnego życia twórczego, zakończonych nagłą tragiczną śmiercią, wystarczyło, aby ugruntować pozycję Milczewskiego – modelowego poety przekłętogo o bezkompromisowym zachowaniu i stylu bycia. Poeta stał się wzorcowym *poète maudit* lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych:

Nie zdając sobie sprawy z owej sprzeczności, zatarł granicę między autorem a bohaterem swych wierszy. „Piszę siebie” – oznajmił z dumą. I tak zaczęło się owo, według Henryka Berezzy, życiopisanie jako dramat bez rozwiązania<sup>3</sup>.

„Dramat bez rozwiązania” – życie – to margines, do którego literaturoznawcy nie zawsze mają ochotę się odnosić. W przypadku Milczewskiego biografia stała się elementem kształtującym często sprzeczne opinie i diagnozy. Jak zauważa Siewkowski, autora *Poboków* można uznać za kontynuatora zarówno tradycji futurystycznej, awangardowej, lingwistycznej, jak i romantycz-

---

<sup>2</sup> J. MARX: *Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przeklętych*. T. 1. Warszawa 2002, s. 454.

<sup>3</sup> K. NOWICKI: *Milczewska okolica*. W: R. MILCZEWSKI-BRUNO: *Poezja. Proza. Listy*. T. 1. Warszawa 1989, s. 9. Dalej – skrót PPL, cyfra rzymska po skrócie odsyła do odpowiedniego tomu, a arabska do strony w tym tomie.

nej. W zależności od ujęcia, kształt „ja” poetyckiego ewoluuje, podsuwając czytelnikowi inne rozwiązania:

Podobnie zresztą jak Białoszewski. Ale konkretnie biorąc to mi ta poetka nie leży. Lubię coś z jajami. Bursa, Hłasko, Różewicz, Grochowiak, M. Nowakowski, Mikołajek... Lubię lewą stronę życia. Od baby z węglem do zarzyganej bramy. Cholernie lubię Leśmiana, Tuwima i Gałczyńskiego. [...] No i czytam *Próbkę teorii wiersza polskiego* M. Dłuskiej. [...] Mój tomik powoli (aż za powoli) posuwa się naprzód (PPL III, s. 65; list do Jerzego Pluty, Grudziądz, 24.08.1962).

Siewkowski widzi niebezpieczeństwo płynące z „Milczewskiego” w możliwości zapętlenia się w diagnozach, które okazały się wewnętrznie sprzeczne, diagnozach płynących nie tylko z samej poezji, ale również z licznych autorefleksji wyrażonych w listach do znajomych i przyjaciół. Poeta w manifestie z 1973 roku, zamieszczonym w magazynie „Pomorze. Fakty i myśli”, napisał:

Dziś co jutro mam jurniejsze – zęby zaciskam i język pokazuję. Wstyd! – tak odchodzić od siebie, a nie od zmysłów. To jakby budzić się nie w wierszu! I to dzisiaj, kiedy zacząłem siwieć pod pachami! Żeby tedy nie być gołym w słowie – streszczam... Piszę sobie i to, co mnie obchodzi. Co się tyczy poezji: ludzi coraz więcej, a człowieka coraz mniej! Nie interesują mnie „systemy ani szkółkarstwa” poetyckie. Manifestuję – jakby to powiedział Aragon – „swą wolność w wyborze własnego więzienia...”. Treść i język uważam za najbardziej ważne w poezji. Forma zawsze powinna być usługą gospodyni przy organizowaniu wiersza dla właściwego właściciela i domostwa. Do tego dochodzi jeszcze tajemnica, która stanowi o niepowtarzalności i odrębności danej poezji. Idąc w poezję – nie o pisaniu wierszy myślę (pokrętnego tego diabelstwa?). Będąc w poezji... Kropki na końcu nie gubię. [...] Nareszcie złapałbym się z nią – poezją? – w gorącym uczynku (PPL II, s. 340).

Ironiczny i buńczuczny ton wypowiedzi prowokuje i zaczepia czytelnika, niczego jednak nie wyjaśniając. Mamy tu zatem

postulat pisania sobą, uwolnienia się od manifestów i systemów poetyckich, przy jednoczesnej nobilitacji treści i formy w poezji jako składników najważniejszych, do których wypracowania nie da się dojść bez posiadania warsztatu, przeciwko któremu w tej wypowiedzi poeta zresztą się buntuje. Sprzeczności, o jakich tu mowa, mogą być także elementami stylu poety; jak zauważa Paweł Dybel:

Rozwój tej poezji polegał głównie na stopniowej dramatyzacji (i brutalizacji zarazem) języka. Zjawisku temu na planie świata przedstawionego odpowiadało pogłębianie się, określających ją od początku, rozdarć egzystencjalnych i sprzeczności<sup>4</sup>.

Dramatyzacji, brutalizacji języka poetyckiego odpowiadała bezpretensjonalność w wydawaniu opinii. Poglądy twórcy *Podwójnej należności* wygłaszane były zawsze w sposób bezkompromisowy i niepodlegający dyskusji:

Bruno był nieustępliwy. Wciąż szukał przeciwników. Prawdziwych oponentów mieszał z urojonymi. Atakował na oślep i za wszelką cenę, jakby swoją niezgodą na świat chciał okupić czyjąś winę<sup>5</sup>.

Można zastanawiać się, czy zachowanie Milczewskiego to tylko kreacja. Poeta, wędrowiec, zgłębiający wszelkie zakamarki życia, wyzwolony buntownik, skazany na klęskę, nie tylko swoją twórczością, ale przede wszystkim „scenicznym” zachowaniem przyciągał i mamił czytelników. Jedno jest pewne. Milczewski-Bruno potrafił swoje życiopisanie doprowadzić do perfekcji, mieszając własną biografię z poezją, igrał z czytelnikiem, co rusz składał inne deklaracje. Cóż w tym dziwnego, w końcu deklarował, że:

---

<sup>4</sup> P. DYBEL: *Błogosław Polsko Alkoholska! (O poezji Ryszarda Milczewskiego-Bruno)*. W: IDEM: *Ziemscy, słowni, cielesni. Eseje i szkice*. Warszawa 1988, s. 322.

<sup>5</sup> K. NOWICKI: *Milczewska okolica...*, s. 7.

Idąc w poezję – nie o pisaniu wierszy myślę (pokrętnego tego diabelstwa?). Będąc w poezji... Kropki na końcu nie gubię (PPL II, s. 340).

Manifestacyjna otwartość, owo „niegubienie kropki” Milczewski rozumiał zarówno metaforycznie jak i dosłownie. „Będąc w poezji”, rzadko korzystał ze znaku przestankowego, który definitywnie zamyka zdanie. Tom *Brzegiem słońca* z 1967 roku zawiera tylko jeden taki wiersz (*Powódź*), w *Pobokach* z 1971 i *Podwójnej niezależności* z 1972 czy w późniejszym, bo wydanym w 1978 roku, tomie *Nie ma zegarów* kropki jako znaku kończącego zdanie nie znajdziemy. Jedynie w utworach publikowanych w prasie codziennej poeta czasami pozwalał sobie na użycie znaku interpunkcyjnego dobitnie akcentującego zakończenie wypowiedzi. Otwartość myśli i wypowiedzi, niezamykanie ich w ciasnych ramach zdania, manifestuje poeta nie tylko wypowiedzią z „Pomorza”, ale także własną poezją. Czy można jednak wierzyć w to, co podpowiada nam w swoich wypowiedziach? Ironiczne zakończenie manifestu nie pozwala zapomnieć o ostrzeżeniu Siewkowskiego; błędne odczytanie i obecność „ściany”, przed którą przyjdzie nam się zatrzymać, podpowiada sam poeta:

Nareszcie złapałbym się z nią – poezją? – w gorącym uczynku (PPL II, 340).

Formalnie autor *Poboków* stosuje lingwistyczny chwyt, bawi się językiem. Zakorzeniony w języku potocznym frazeologizm ‘złapać kogoś na gorącym uczynku’ oraz zwrot ‘złapać się na czymś’ zestawia w jednej konstrukcji zdaniowej. W efekcie czytelnik chcący dowiedzieć się czegoś więcej o poglądach Milczewskiego na sztukę, otrzymuje wieloznaczne i podchwytliwe sformułowanie. Autor ironicznie podpowiada czytelnikowi, że będąc z poezją w dobrej komitywie, psoci i dowcipkuje. Kusi czytelnika, aby spróbował go na takiej czynności przyłapać. Tryb niedokonany „złapałbym” oraz bycie „w gorącym uczynku”

kształtuje marzycielski ton wypowiedzi, która zachęca odbiorcę do dokonywania nowych prób przyłapania – parafrazując poetę – na „gorącym uczynku z poezją”. Sugeruje także, że czytelnik nie będzie żałował, a krótki romans z Milczewskim będzie podróżą, która oczywiście – jak przestrzega Siewkowski – może skończyć się „pod ścianą”. Czy zbłądzenie nie bywa jednak czasami przyjemne? Zaproszenie raz wypowiedziane poeta powtarza wielokrotnie:

A co się tyczy poezji: ludzi coraz więcej, a człowieka coraz mniej. To wszystko, co innym wydaje się proste (nie prozą), to wszystko, co w powyższych liniijkach i między nimi podałem – składa się na mój plecak (chlebaczek?), na moje ułomne, pokalane poezjowanie. Obym... Wyręczę się o tym, co niby mam sądzić – Leśmianem: „Poezja żywcem się wymyka wszystkim określeniom. Określenie jest dla niej smutnym rodzajem trumny szklanej, która przejrzysciejąc – zabija. Ileż to razy, naukowo rozważając niepochwytą i zmienną istotę poezji, nic innego nie czynimy – jeno uroczyście kołyszemy w próżni trumnę szklaną w tym przekonaniu, że oczom własnym i cudzym wspaniałomyślnie rozwidniamy przyłapaną na gorącym uczynku i odtąd już posłuszną nam tajemnicę poezji. A zauważamy to mimochodem, lecz niezupełnie od niechcienia, że ilekroć poezja przestaje być dla nas tajemnicą, tylekroć my dla niej przestajemy być poetami”. To rzekłszy idę w Polskę – czyli żeby rwać... Wytlumaczamnie moje wiersze! (PPL II, 347).

Flirt Milczewskiego z czytelnikami to zaproszenie do podejmowania prób „schwywania poezji w gorącym uczynku”. Zaimmek „w” sugeruje, że Milczewski-Bruno znajduje się w centrum. Pozostając wewnątrz „gorącego uczynku” oraz „łapiąc się (z poezją)”, zmusza do uwagi. Buntowniczy ton niweluje poetyka flirtu z poezją i czytelnikiem, jednak przesłanie nadal jest czytelne. Wejście „w” Milczewskiego jest tutaj zaproszeniem, z którego nie sposób nie skorzystać:

Milczewski-Bruno pisał tak, jak mówiła polska prowincja.  
A któż akceptuje głos z prowincji?<sup>6</sup>

Głos Milczewskiego-Bruno często był rzeczywiście trudny do zaakceptowania. Do sprzecznych opinii, wygłaszanych nie tylko w recenzjach i felietonach, należy dodać wypowiedzi wygłaszane często prosto w twarz przeciwnika<sup>7</sup>. Niezależnie jednak od kształtu czy „akceptacji” społecznej „głos” ten był dla Milczewskiego bardzo ważny. Podkreślał to wielokrotnie:

Mam przed sobą kopę wierszy różnych maści wydawniczej, w których szukam charakteru. I smutek ogromniasty mnie wypełnia. Nie ma go! Dlaczego? Bo brak języka! Typ charakteru człowieka określa właśnie język! Człowieka widać w mowie! Mając na uwadze język, myślę oczywiście o tym... najpolskim! A gdzie, jeśli nie w poezji, powinno się go szukać! A tu zgroza! Brak znajomości (PPL II, 248).

Postulat uważnego przyglądania się językowi pozwala w prosty sposób zamknąć dyskusję, zakwalifikować program Milczewskiego do nurtu wpisującego się w lingwistyczne rejony. Sam przecież w liście do Szatkowskiego pisze:

Ba, będąc lingwistą, liczyłem na którym piętrze mieszka (PPL III, 231; list do Jerzego Szatkowskiego, 18.05.1971).

O jakim lingwizmie jest mowa? „Człowieka widać w mowie!” – wykrzykuje artysta. To „żywa mowa” jest elementem organizującym program artystyczny poety. Jego język czerpie z języka ludzi, jakich spotykał na swojej drodze:

W organizowaniu języka poetyckiego Bruno stawał po stronie niezależności mowy poezji w stosunku do języka prozy.

---

<sup>6</sup> M. KISIEL: *Prowincjusz. Modele lektury poezji Ryszarda Milczewskiego-Bruno*. W: *Żonglerzy słów w literaturze*. Red. M. KITA przy współudziale M. CZEMPKE. Katowice 2006, s. 151.

<sup>7</sup> Zob. *Żyłowanie życia. Ryszard Bruno Milczewski*. Reżyseria A. CZERNIECKA, D. PAWELEC. Polska 1996.



Wiedział, czym jest międzysłowie i jakie jest jego znaczenie. Elipsa oraz wprowadzenie szyku przestawnego były elementami komplikującymi poetycką składnię, w której połyskiwały prowincjonalnym blaskiem wyrazy wzięte z żargonu przedmieścia czy języka potocznego. Właśnie potoczność potrafiła nadać rytm i brzmienie tej poezji, dalekiej od słów na wolności, a przykładającej znaczenie do organizowania słów w zdaniu<sup>8</sup>.

Potoczność jednak Milczewskiemu nie wystarcza. Pisał: „Typ charakteru człowieka określa właśnie język! **Człowieka widać w mowie!**” (PPL II, 248 – podkr. – E.B). Świat dla poety jest zbyt skomplikowany, aby go móc opisać. Każdy człowiek ma własny charakter i typ języka, którego powtórzenie nie jest w pełni możliwe. Autor *Gwizdów w obecność* stosuje zabieg, który ma zapobiec „kostnieniu” słów. Zapis poezji nie jest dla niego końcem twórczej podróży, przeciwnie – stanowi dopiero jej początek:

Ten wiersz \*\*\* (w *Pobokach: biało*) na IV Maju Poetyckim rzucił się w oczy jak szlag. Mimo to jednak „poeci” dostali nagrody, a ja tylko wyróżnienie. Ale tak jest. I tu by trzeba czarować. Bo. Mówię: „Ramionami orła / wejdź / ciosana / srebrem / - - / skało (PPL III, 174; list do Jerzego Szatkowskiego, 17.05.1966).

Interpretacja słowna (odczytanie) jest tym, co ożywia i tworzy prawdziwą poezję. Dopiero w jednostkowej konkretyzacji można dotrzeć do fenomenu zawartego w utworze. Tylko w lekturze wymagającej użycia głosu realizuje się prawdziwy i pełny postulat spełnienia literatury, jej „reprezentacji”:

Gdybyś miał czytać mój wiersz – czytaj albo daj komuś innemu, kto dobrze przeczyta go. To jest w nim najważniejsze. Słowem: reprezentuj mnie (PPL III, 42; list do Jerzego Pluty, Kraków, 20.11.1961).

---

<sup>8</sup> M. SIEWKOWSKI: *Rysunek zapomnianego wiersza...*, s. 222.

Dopiero realizacja głosowa poezji czyni z niej prawdziwą sztukę. W liście do Ireny Polakowskiej Milczewski pisze:

Wiersze trzeba jakiś czas powtarzać szeptem, by wydobyć wreszcie z nich to, co w nas ma zostać. Jeżeli coś w nas zostanie, to dobrze. Jeżeli nie – źle. Bo... Zresztą wiesz (PPL III, s. 125; list do Ireny Polakowskiej, Lipno, 15.01.1963)

Kilka dni później dodaje:

Jestem zły jak przysłowiowa cholera. Żebyś była Ty – moja kochana – i mi przeczytała te kartki, które nagryzmołem, byłbym chyba... Czy ja wiem. Całkiem inaczej przyjmuję mój materiał, gdy go ktoś – dobrze – czyta. Odnajduję luki. A mnie Ciebie tu brak. No, gdyby chociaż był Kay albo Jerzy, albo guano gadające. Ale nikogo. Wszyscy mają drewniane uszy (PPL III, s. 146; list do Ireny Polakowskiej, 13.02.1963).

Poezja dla Milczewskiego nie może być cicha, jej istnienie polega na ciągłej realizacji głosowej. Ingardenowska warstwa brzmieniowa jest tu najważniejszym czynnikiem budującym warstwę przedmiotów przedstawionych w wierszu. Programowe „niestawianie kropki”, otwartość na wieloznaczność realizuje się każdorazowo w jednostkowej lekturze wiersza. Wiersz dla Milczewskiego to nie tylko zapis, ale „materiał”, który musi wybrzmieć, musi „żyć”:

Dobrze zresztą o tym wiesz, że owe „wiesz” to nie wiesz. Ale wiersz: musi mieć to i tamto. Najważniejsze, żeby żył, choćby był takim przyjemnym skurwysynem. [...] Należałoby zrobić jakąś opozycję przeciwko pewnym prądom w poezji, które sprowadzają wiersz do ogólnego (?) martwego pierdolenia w sufit, i wynikają nie z naszej, ojczyznej ziemi, tylko z jałowej (choćby Eliota?) branej od tyłu (PPL III, s. 200; list do Mieczysława Czychowskiego, 19.12.1968).

Milczewski – jako „lingwista żywego języka” i konkretyzacji – „kropki na końcu nie stawia” również dlatego, że w każ-

dym utworze odcienie i kształty życia przedstawiają się inaczej. Decyzję o postawieniu kropki pozostawia czytelnikowi, który za pomocą własnego głosu zadecyduje o postawieniu akcentów. Za każdym razem, gdy występował na wieczorach poetyckich, czytając swoje wiersze, z „martwych” przeistaczał je w „żywe”, zaklinając przesłanie w dźwięku:

Śmieją się murarze ciszy w morwach  
A we mnie tak mokro i muzycznie straszno  
Że żyłować teraz tylko mi te wiersze

*Dziedzictwo PPL I, s. 77*

Milczewski-Bruno odczuwał świat za pomocą dźwięku, podobnie czynili bohaterowie liryczni jego wierszy. Muzyka, jaką odczuwa podmiot liryczny, wymusza na nim ciężką pracę żyłowania:

„Oczyszczać skóry przeznaczone do wyprawy z resztek mięsa, żyły i tłuszczu; oczyszczać mięso z żył”: Żyłować mięso. Żyłować skórę. przen. pot. „wyzyskiwać kogoś, przemęczać pracą dla własnej korzyści”: Żyłować pracowników, podwładnych<sup>9</sup>.

Przelewanie wierszy na papier to mozolne zajęcie, metaforyczne obdzieranie ich z tkanki dźwięku. Wsłuchiwanie się w dźwięki życia z gotowością do ciężkiej pracy:

Ja ciebie do mnie proszę – np. w Tryl  
Tu gdy poetę w ucho brzdęk  
Tamburyn skoczy upadnie mamona  
A wielka peryferia zawiera się skrzątnie  
Że w żaden jej nie obejmiesz wzór  
Ani też w nekrolog – –

*Wielka peryferia PPL I, s. 84*

---

<sup>9</sup> *Słownik Języka Polskiego PWN. T. 3. Red. M. SZYMCAK. Warszawa 1981, s. 1099.*

„Zawierszowanie się” – wejście w wiersz – możliwe jest dopiero w momencie, w którym „poetę w ucho” uderzy dźwięk, tak jak podmiot wiersza *Wielka peryferia*. Tylko w realizacji fonicznej można odnaleźć prawdziwe sedno poezji<sup>10</sup>. Semantyka podlega tu prawom pauzy, intonacji, wykrzyknika, aliteracji, konsonansów i asonansów. Ich głosowa realizacja decyduje o treści. Stąd niemożność uchwycenia w jakiś „wzór” *Wielkiej Peryferii*, to dlatego poeta musi zostać uderzony „w ucho”. *Dziełnictwem* i jednocześnie powinowactwem jest tworzenie sensów w głosnej lekturze. Milczewski-Bruno zaznaczył przy tym:

Cenię sobie jednak w utworze poetyckim (z uwzględnieniem jego formalnego kunsztu!) to, co nieuchwytnie, czyli tajemnicę, która czytelnika (w pewnym sensie poetę!) wprowadza w ów czwarty wymiar (PPL II, s. 293).

Dla Milczewskiego poetą jest także czytelnik, a tym co wprowadza go w „ów czwarty wymiar” jest głos, za pośrednictwem którego dokonuje się konkretyzacja utworu. Próby lektury, starające się podporządkować tekst prawom semantyki, muszą doprowadzić interpretatora „pod ścianę”. Jediną drogą ucieczki przed niezrozumieniem staje się głośna lektura, podczas której problem związany z możliwością błędnej interpretacji paradoksalnie przestaje mieć rację bytu. „Zagubienie” się w tekście staje się początkiem przygody z dźwiękiem, a nie oznaką klęski.

---

<sup>10</sup> Zob. M. KISIEL: *Jak zrobić wiersz? Z zagadnień warsztatu poetyckiego Ryszarda Milczewskiego-Bruno*. W: *Žánry živé, mrtvé, revitalizované*. Red. L. PAVERA. Opava 2006, s. 72–78.







## „Nieśmiertelny romans”

### Kilka uwag o *Trędowatej* Heleny Mniszkówny

Był rok 1909. W witrynach księgarskich pojawiła się książka Heleny Mniszek o nieco intrygującym, lecz bynajmniej nie romansowym tytule: *Trędowata*. [...] Mniszkówna trwała. Można by rzec – trawestując znany slogan – jest wiecznie żywa! No bo jakże inaczej określić popularność *Trędowatej*, która do 1939 r. miała 16 wydań, a po wojnie jeszcze dwa. Nieśmiertelny romans ukazał się pod patronatem nobliwej oficyny [...]¹.

„Nieśmiertelny romans” – powtarzając za Marią Bujnicką – pozostał wiecznie żywy, będąc jednym z najbardziej poczytnych utworów popularnych. Jak tytułowy trąd, zarażał kolejnych czytelników oraz niepokoił badaczy, nie do końca wiedzących, co z tą dziwnie kiepską, lecz niezwykle poczytną książką zrobić. Powieść o „chorobliwym” tytule cieszyła się „chorobliwą” popularnością. Jaką jednak chorobą jest tytułowy trąd? Powieść Mniszkówny odsyła czytelników do najprostszych konotacyjnych spostrzeżeń, trąd jest metaforą obcości i szpetoty. Już w *Księdze Kapłańskiej* czytamy na temat wykluczającej ze wspólnoty roli trądu:

---

<sup>1</sup> M. BUJNICKA: *Prawdziwa i prawdopodobna biografia Heleny Mniszek*. W: H. MNISZEK: *Gehenna, czyli dzieje nieszczęśliwej miłości*. Warszawa 1989, s. 3.



Jednak w dniu, w którym się ukaże na nim żywe mięso, będzie nieczysty. Kapłan zobaczy żywe mięso i uzna go za nieczystego – żywe mięso jest nieczyste – to jest trąd (Kpł 14, 14–16)

„Trędowata” (epitet, przymiotnik) przywołuje skojarzenia z wykluczeniem. Gramatyka rządzi się swoimi prawami, przymiotnik jest nośnikiem cechy, w przypadku powieści Mniszkówny nietrudno domyślić się, komu jest ona przypisana. Autorka nie pozostawia odbiorcy samemu sobie, dobitnie akcentując, kim jest „wykluczona” ze społeczeństwa:

Takie osoby, jak ona, zarażają nas. Mamy dowód na panu: zbyt gorliwie jej pan broni. W sprawie takich panien można stać, nie przeczę, można... lecz w inny sposób. „N'est-ce pas?” – Panie! – wybuchnął ordynat. – Pardon! ale wśród nas ona jest niewłaściwym elementem, „elle n'est pas pour nous!” nie trzeba się z nią zbliżać i poufalić. Panna Rudecka jest dla nas – trędowata. Waldemar rzucił się gwałtownie. Ostre, obrażające słowa zawisły mu na ustach... Już... już miał je wypowiedzieć. Hrabia to odczuł i raptownie zwrócił się do nadchodzących panów<sup>2</sup>.

Biedna ofiara musi zostać uśmiercona. Jak stwierdza Anna Martuszevska:

W strukturze [...] schematów baśniowych tkwiących u podstawy wątków fabularnych melodramatycznego romansu tkwi więc tragiczne zakończenie życia niektórych przynajmniej postaci, z główną bohaterką na czele<sup>3</sup>.

Zdaniem badaczki, zgon Stefci był konieczny do tego, aby dzieło zamknąć „finalnym akordem”<sup>4</sup>. Śmierć jest tu tylko pretekstem do uświęcenia bohaterki:

---

<sup>2</sup> H. MNISZEK: *Trędowata*. T. 1. Kraków 1972, s. 343–344.

<sup>3</sup> A. MARTUSZEWSKA: „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*. Gdańsk 1997, s. 168.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 172.

Dostaje się tam sposobem nasuwającym przypomnienie opisów przedstawiających zabranie do raju duszy świętej męczennicy za wiarę czy też wniebowzięcia Marii Panny. [...] Heroina *Trędowatej* jest jednakże męczennicą, jak zresztą cały legion bohaterek melodramatycznych romansów<sup>5</sup>.

Śmierć wykluczonej i stłamszonej przez arystokrację Stefanii uświęca ją jako ofiarę zdegenerowanej arystokracji, jest także – jak podkreśla Teresa Walas – najprostszym sposobem na zapewnienie czytelnikowi wrażeń:

Bohaterowie zwyciężają, ale czyha na nich katastrofa – nagła i nieumotywowana, sprowadzona siłą; baśń gwałtownie zamienia się w melodramat. *Trędowata* nie jest bowiem powieścią dobrą, lecz jest historią komfortową, chce zapewnić czytelnikowi przeżycie wzniosłe i wzruszające, podnieść go ku wyżynom cierpienia i ofiary. Stefcia umiera na zapalenie mózgu, bo śmierć jest najprostszą i najbardziej demokratyczną, i najłatwiej nadużywaną drogą do wzniosłości<sup>6</sup>.

Wykluczona przez nieprzychylną jej arystokrację, Stefania umiera jako bohaterka tragiczna; zdegradowana a jednak uwznioślona, uhonorowana pomnikiem ufundowanym na jej cześć przez ukochanego. Zakończenie powieści, w którym Waldemar odsłania w sali portretowej obraz Stefanii, stanowi rodzaj szczęśliwego zamknięcia. Heroina, wkraczając pośmiertnie na arystokratyczne salony, ostatecznie zwycięża należną jej pozycję wśród możliwych:

Kto to?... kto to?... – snuły się szmery. Martwe oczy portretów patrzyły na cudną postać dziewczyny i na brzeg płótna, blisko szerokiej ramy rzeźbionej z mahoni z brązowym okuciem. Tam widniał napis: „Śp. Stefania Rudecka, narzeczona Waldemara Michorowskiego 12. ordynata Głębowicz. Zgasła

<sup>5</sup> Ibidem, s. 177–178.

<sup>6</sup> T. WALAS: *Posłowie*. W: H. MNISZEK: *Trędowata*. T. 2. Kraków 1972, s. 314.

przedwcześnie, zatruta fanatyzmem pewnych członków jego sfery. Żyć będzie wśród niej wiecznie”. Zgroza wiała z tych słów pełnych tragizmu. Portrety wstrząsnęły się. Dreszcz wstydu za żyjące pokolenia przeleciał po nich. Znieruchomiały w swej martwocie<sup>7</sup>.

Zwycięstwo „zza grobu” zawsze jest niepełne. Pomnik upamiętnia Rudecką, ale nie zastąpi realnego kontaktu kochanków. Ostatecznie: „W zamku panowała głucha, tragiczna cisza, jakby ostatnie zamarło w nim szczęście”<sup>8</sup>. Śmierć „Trędowatej” jest zatem – zgodnie z konwencją melodramatu – ostatecznym pożegnaniem się z ofiarą, biedną panną, która umiera w kwiecie wieku. Jak dowodzi Bujnicka, śmierć heroiny ma jej oszczędzić późniejszych rozczarowań:

Dlatego też romantycznym gestem „uśmierciła” swoją heroinę i pozwoliła jej odejść w momencie najwyższego szczęścia – oczekiwania na spełnienie. Chciała oszczędzić jej rozczarowań, bólu obojętności bądź upokorzenia<sup>9</sup>.

Stefania Rudecka jako postać tragiczna wzbudza litość i staje w opozycji do złych magnatów. Tytułowy trąd nie jest tylko i wyłącznie metaforą wykluczenia. Trąd to przede wszystkim choroba. Przypomnijmy raz jeszcze, że w *Księdze Kapłańskiej* mówi się o nim jako „nieczystości [...] żywego mięsa”. W *Księdze Powtórzonego Prawa* wskazuje się na nieczystość skażonego, którego obecność we wspólnocie staje się niebezpieczna. Bohaterka powieści widziana przez pryzmat realnej choroby staje się automatycznie prawdziwym zagrożeniem dla funkcjonowania wspólnoty, do jakiej ma wejść. Jak pisze René Girard, nieczystość może być usunięta tylko poprzez złożenie ofiary:

---

<sup>7</sup> H. MNISZEK: *Trędowata*. T. 2, s. 304.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 305.

<sup>9</sup> M. BUJNICKA: *Prawdziwa i prawdopodobna biografia Heleny Mniszek...*, s. 8.

Najmniejszy dotyk powoduje plamę, którą należy zmyć, nie tylko dla siebie, ale również dla całej społeczności, aby jej nie zarazić. Czym będziemy zmywać tę plamę? Jaka cudowna substancja byłaby w stanie oprzeć się zarażeniu przez krew nieczystą, a nawet ją oczyścić? Tylko krew, lecz krew ofiar złożonych na ołtarzu, krew oczyszczona przez rytuał<sup>10</sup>.

Heroina musi umrzeć nie tylko dlatego, że jest nieakceptowana, ale również dlatego, iż jako jednostka „chora” staje się zagrożeniem dla wspólnoty. Zawsze istnieje prawdopodobieństwo zarażenia. W powieści rozwój „choroby” ukazany jest wielopłaszczyznowo. Jedną z odmian „trądu” jest sama miłość, która jako erotyczna siła burzy spokój młodej dziewczyny. Miłość, jak pisze Niklas Luhmann, często symbolizowana jest przez chorobę:

Taką samą wartość symboliczną mają też inne obrazowania – niektóre o bardzo starej tradycji – a więc na przykład: „miłość jest chorobą”, „obłądem”, *folie á deux* (szaleństwo we dwoje), „miłość pęta w kajdany”. I bardziej ogólne: „miłość jest tajemnicą”, „cudem”, nie da się wyjaśnić ani uzasadnić” itd. Wszystko to wskazuje na wymykanie się miłości spod społecznej kontroli, aczkolwiek społeczeństwo musi ją jako swego rodzaju schorzenie tolerować, a nawet honorować jej szczególną rolę<sup>11</sup>.

Miłość jest schorzeniem, z którym, jak dowiadujemy się w rozmowie Stefanii z Panem Maciejem, bohaterka miała już do czynienia w swoich kontaktach z Prątnickim:

Ale i ty nie jesteś wolną od goryczy życia, i na ciebie padł cień ogólnej epidemii... analizy... Całość zbadałaś w szczegółach i cierpisz, zawiodłaś się. A to nie kwiat, prawda?... łodyga, prosta łodyga... i trochę śmiecia. Tu rozbiór przydał się. Gorzej byłoby, gdyby nastąpił poniewczasie<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> R. GIRARD: *Sacrum i przemoc*. Przeł. M. i J. PLECIŃSCY, Poznań 1993, s. 48.

<sup>11</sup> N. LUHMANN: *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*. Przeł. J. ŁOZIŃSKI. Warszawa 2003, s. 28–29.

<sup>12</sup> H. MNISZEK: *Trędowata*. T. 1..., s. 100.

Epidemia, o której wspomina Pan Maciej, nie stanowi jeszcze zagrożenia dla Stefci. Choroba jeszcze nie wybucha, heroina nie jest zagrożona przez chaotyczną siłę miłości – romans z Waldemarem Michorowskim dopiero zaczyna się kształtować. Widzimy to po opisie bohaterki, którą Mniszkówna przedstawia jako osobę opanowaną i spokojną. W momencie, w którym pada na nią cień romansu z Prątnickim, zachowanie Stefanii ulega zmianie. Można to tłumaczyć zwykłym rozstrojeniem nerwowym spowodowanym kontaktem z byłym kochankiem, jednak gdy przyjrzymy się jego nazwisku, wątpliwości znikną:

Prątki (*Mycobacterium*), rodzaj bakterii obejmujący liczne gatunki chorobotwórcze dla ssaków, ptaków i zwierząt zmiennościplnych [...]. Chorobotwórcze dla człowieka są: p. gruźlicy (*M. tuberculosis*) i p. trądu (*M. leprae*). [...] P. trądu, podobne do p. gruźlicy, przeważnie układają się w pęczki [...] <sup>13</sup>.

Pojawienie się Edmunda Prątnickiego, a więc dosłownie – Edmunda „bakteryjnego”, otwiera właściwą akcję melodramatu. To od jego przybycia Stefcia zaczyna cierpieć na dziwną melancholijną chorobę. Wygasły romans stanowi doskonałe podłoże dla powstania nowego ogniska chorobowego. Po przybyciu Edmunda relacja Stefci i Waldemara ulega zmianie. Ordynat, broniąc dobrego imienia guwernantki, zaczyna ukazywać się jej w lepszym świetle. Edmund mimowolnie doprowadza do rozkwitnięcia romansu między guwernantką a ordynatem. Spotkanie z byłym kochankiem jest momentem, w którym „bakterie” uczucia Stefci do Waldemara rozwijają się coraz silniej. Obrona honoru heroiny i szarmanckość wobec niej są początkiem choroby. Trąd zaczyna się rozwijać najpierw w ukryciu. Znamienna jest tu scena, w której Stefcia pierwszy raz widzi salę portretową:

---

<sup>13</sup> *Mała encyklopedia medycyny*. T. 3. Red. T. ROŻNIATOWSKI. Warszawa 1991, s. 971.

Gmach zamkowy przytłaczał ją; ogromne mury, wieżycy i baszta z rozwianą chorągwią robiły na niej wrażenie ciężaru, który ją gniótł. Doznała niemal fizycznej potrzeby stracenia z oczu wyniosłych ścian. Postanowiła wejść do środka. [...] Stefcia zadrżała. Działo się z nią coś niezwykłego... Jakieś nie wypowiedziane słowa falowały na jej ustach, niedokończone myśli, tętna zupełnie nowe napełniały jej mózg i serce. Uczuć podobnych nie знаła dotąd: była to fala obca, ale silna, dopominająca się o zrozumienie. Czuła, że błądzi w jakiejś abstrakcji, jeszcze przysłoniętej mgłą, ale już powodującej niewytłumaczony lęk. Szczupła twarz Stefci zbladła, fiołkowe oczy świeciły mocno podniecone wrażeniem i wewnętrzną gorączką. Spojrzała raz jeszcze na martwe twarze i podnosząc ręce do głowy, szepnęła: – Idę, wyjdę stąd... nie wrócę...<sup>14</sup>.

Niewytłumaczalny lęk jaki odczuwa dziewczyna zapowiada chorobę. Początek płomiennego uczucia jest w stanie doprowadzić do szaleństwa. René Girard zauważa:

Już samo słowo „anormalny”, podobnie jak w średniowieczu słowo „zaraza”, ma posmak tabu; jest zarówno dostojne, jak i przekłete, *sacer* w każdym sensie tego słowa. Mniema się, że bardziej przystoi używać „*handicape*”<sup>15</sup>.

Miłość Stefci jest uczuciem gorącym, chorobliwym, wkradającym się do jej mózgu i przywołującym przewidywania:

Zdawało jej się to szczęściem tak wielkim, że aż zabijającym. Odczuwała rozkwit wiosny, upajała się nią, jak przed rokiem w borku w Słodkowcach, ale już inaczej<sup>16</sup>.

Bohaterka nie potrafi może przeżywać nadejścia wiosny tak samo, jak czyniła to przed poznaniem Michorowskiego, w końcu – parafrazując Mniszkównę – „choruje na szczęście tak wielkie iż zabijające”.

<sup>14</sup> H. MNISZEK: *Trędowata*. T. 1..., s. 169–173.

<sup>15</sup> R. GIRARD: *Kozioł ofiarny*. Przeł. M. GOSZCZYŃSKA, Łódź 1991, s. 29.

<sup>16</sup> H. MNISZEK: *Trędowata*. T. 2..., s. 242.

Owo „wielkie”, „zabijające” szczęście negatywnie wpływa na pozostałych bohaterów powieści. „Choroba” Stefci narusza ład, jaki panował przed pojawieniem się guwernantki. Zaburzenie ładu dokonuje się także na poziomie konstrukcji bohaterów powieści<sup>17</sup>. Jeśli zachowanie arystokracji wynika z niezgody na mezalians, to w przypadku rodziny „Trędowatej” sytuacja nie jest już taka prosta. „Choroba na szczęście” zaczyna burzyć spójność obu klas, bohaterka pod wpływem uczucia zmienia się. Arystokracja nie akceptuje jej jako narzeczonej ordynata. Nawet po interwencji zakochanego Waldemara, wymuszającego na rodzinie zmianę decyzji, familia Michorowskiego akceptuje ją nie jako Stefcię, słodką guwernantkę, ale jako materiał nad którym można pracować:

Pragnęła ją przygotować do roli ordynatowej, nadać jej takt właściwy i jakby dokończyć edukacji. Pani Podhorecka знаła Stefcię, jednakże była pewną, że znajdzie w niej wiele błędów do sprostowania. Waldemar, osobiście zadowolony z takiego projektu, uśmiechając się żartował, że babka wprowadza średniowieczne zwyczaje, kiedy zaręczone księżniczki przywożono przed ślubem na dwór narzeczonego dla obznajmienia ich z etykietą. Księżna odpowiedziała sucho: – Ja pragnę jej dać poznać wymagania naszej sfery, aby wśród nas nie raziała. Waldemar zmarszczył brwi, ale nic nie odpowiedział. Pomyślał tylko: – Już ona nie skompromituje nas<sup>18</sup>.

Guwernantka zostaje wstępnie zaakceptowana, ale nie na zasadach na jakich rozpoczął się romans ordynata ze szlachcianką. O takim przełamaniu norm i obyczajów nie ma w powieści mowy. Dziewczyna musi przejść przez inną „chorobę”; mówiąc metaforycznie: musi „owrzodzić” (przyjąć za swoją etykietę, która dotąd była jej obca). Waldemar mówi o Stefci:

---

<sup>17</sup> Zob. J. PYSZNY: *O konstrukcji bohaterów „Trędowatej”*. „Literaria” 1978. T. 9.

<sup>18</sup> H. MNISZEK, *Trędowata*. T. 2..., s. 166.

– Ona ma jeszcze inne zalety. Ona potrafi nosić moje nazwisko i mój tytuł, będzie dobrym typem wielkiej pani. Stanie się również dobrą matką naszego rodu, nie zawiedzie nas w swej godności. Moje miliony nie zaślepią jej, gdyż jest delikatna i inteligentna. Dla was ona może być niepożądanym intruzem, dla mnie jest wybraną jedyną kobietą i wymagam, abyście ją przyjęli z należnym uznaniem. Przestanie być dla was panną Rudecką, a będzie Waldemarową Michorowską, ordynatową głębowicką i waszą krewną<sup>19</sup>.

Sposób, w jaki ordynat uzasadnia wybór partnerki, również wskazuje na przedmiotowe traktowanie dziewczyny. Rudecka musi stać się prawdziwą arystokratką<sup>20</sup>, aby być z Michorowskim, bo tylko wtedy dla sfery narzeczonego oraz dla niego samego będzie możliwa do pełnego zaakceptowania. Symboliczna scena, w której następuje przemiana bohaterki, odbywa się w towarzystwie księżnej Michorowskiej. Stefcia na początku rozmowy z księżną nie chce przymierzyć klejnotów rodowych narzeczonego, jednak po pewnym czasie się zgadza. W momencie, kiedy zakłada klejnoty, dokonuje się jej metaforyczna inicjacja, której towarzyszy osłepiająca feeria barw i kolorów:

Umilkł ujrzawszy Stefcię w diademie z brylantów. Popatrzył chwilę. W oczach mu błysnął zachwyt, radość, tryumf. Podeszedł bliźutko i rozjaśniony wziął jej dłonie. – Cudzie mój! jesteś jak zjawisko! – Prawda, jak jej dobrze w tych klejnotach? – podchwyciła księżna. – Bosko! bosko! – powtarzał Waldemar, ściskając ręce narzeczonej. – Chciałbym, aby cię teraz widzieli wszyscy... Zawahał się. – Co ci zazdroszcza – dokończył. – Nie wyglądam jak kopciuszek w przebraniu? – spytała Stefcia trochę kokieteryjnie. Księżna zaśmiała się. Waldemar ucałował jej ręce. – Jesteś jak królowa, tylko brak stosownej sukni, kolii i tych tam dodatków do uszu i rąk, no... i płaszcza gronostajowego! Gdy cię tak ubiorę, podbijesz świat! – Ale największej króla – szepnęła

<sup>19</sup> Ibidem, s. 123.

<sup>20</sup> Por. B. HOLMGREN: *Sedno sprawy, czyli unarodowienie romansu*. „Teksty Drugie” 1995, nr 2/4, s. 68–86.



Stefcia z ładnym pochyleniem głowy. – Oj, ty łobuzie – pogroziła jej księżna<sup>21</sup>.

Decyzja zostaje podjęta, Stefcia ma zostać „ubrana” w skórę arystokracji, nie tylko powinna wyglądać jak bogata dama, ale także zachowywać się jak arystokratka. Tylko wtedy ład, który ona zaburza, może zostać przywrócony. To, co dla sfery Waldemara jest oczywistym wymogiem, dla sfery Stefanii nie jest i nie będzie:

E! pan tak mówi dlatego, że ja jej brat. Ale niech pan mi powie jak swemu koledze, w zaufaniu. – Mówię prawdę: ładna i miła, tylko... wielka dama. Jurek otworzył szeroko oczy i usta. – Jak to? Stefa to jest Stefa, nie żadna wielka dama. – Ty tego nie rozumiesz. Panna Stefania jest przesiąknięta arystokracją. Jest sympatyczna i nie dumna, bo jej nie zdążyli jeszcze zmienić, ale i to przyjdzie z czasem. Oni ją przerobią na swój sposób. Jerzyk ujął się za siostrą: – Wcale nie! Stefa będzie zawsze naszą, nie jakąś tam arystokratką<sup>22</sup>.

Przeczcucia rodziny i przyjaciół dziewczyny potwierdzają się. Decydując się na ślub z magnatem, Stefcia wyzbywa się odrębności – z zachowania i wyglądu staje się obca dla swojej sfery i tolerowana przez arystokrację. Tak naprawdę wprowadza nieporządek do obu grup społecznych. Co może ten porządek przywrócić? Stefcia – chcąc nie chcąc – przyjmuje w powieści Mniszkówny rolę kozła ofiarnego. Tylko poprzez własną śmierć jest w stanie ocalić siebie jako dawną Stefcie. Śmierć staje się jedyną możliwością, która stworzy bohaterom powieści szansę na powrót do dawnego stanu rzeczy. Jest to sytuacja, w której Stefania musi podjąć decyzję o swoim odejściu, a jednocześnie powrocie do ideału piękna bez skazy, o wyzbyciu się choroby poprzez śmierć, tak jak ewangeliczny opętany, przywoływany przez Girarda:

<sup>21</sup> Ibidem, s. 186.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 38.

Ale co znaczy ten dramat, jak można by go zdefiniować w kontekście symboli? Chory biega po górach i grobach, mówi nam Marek, krzyczy i tłucze się kamieniami. Jean Starobinski, autor znakomitego komentarza do tego tekstu, określa w sposób błędny to zachowanie. Jest to mianowicie samokamienowanie. Ale z jakiego powodu można by chcieć ukamienować samego siebie? [...] Być może właśnie dlatego, że nie był nigdy obiektem rzeczywistego kamienowania, opętany tłucze kamieniami swoje własne ciało. Sam stwarza sobie na sposób mityczny niebezpieczeństwo, którym czuje się zagrożony<sup>23</sup>.

Stefcia zachowuje się podobnie do obłąkanego. Czyta wciąż od nowa anonimy, nie pokłada wiary w ukochanego, sama chce zostać ofiarą:

Należy zdać sobie sprawę z mimetycznego charakteru takiego postępowania. Opętany, jak gdyby nie chcąc dać się naprawdę wygnać i ukamienować, sam siebie naprawdę wygania i kamieniuje; w sposób oczywisty naśladuje wszystkie etapy cielesnej kary stosowane przez społeczność<sup>24</sup>.

Jak zauważa Girard, kamienowanie jest zdeterminowane przez potrzeby wspólnoty. Poprzez samokamienowanie opętanego obowiązek spoczywający na społeczeństwie może zostać zrealizowany, a ład społeczny zostaje przywrócony, niebezpieczeństwo zażegnane. Identycznie sprawa wygląda w przypadku „Trędowatej”, której celem wyznaczonym przez Mniszkównę było samokamienowanie. Umierając na prawdziwą chorobę (zapalenie mózgu), Stefcia paradoksalnie ocala siebie i całą społeczność od burzącego ładu i spokój epidemiologicznego zagrożenia. Dopiero wtedy następuje spokój, a bohaterowie są w stanie zaakceptować wcześniejsze poczynania dziewczyny:

Baronowa wyszła z księżną robić przygotowania do drogi. Nie myślała wstrzymywać jej. Sama również postanowiła jechać.

<sup>23</sup> R. GIRARD: *Kozioł ofiarny...*, s. 248.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 249.

---

Teraz dopiero poczuła żal jakiś dławiący, żal za Stefcią: doznała wyrzutów sumienia za swą surowość dla zmarłej<sup>25</sup>.

Akceptacja jednak była możliwa tylko i wyłącznie pod warunkiem zażegnania choroby. Dopiero po śmierci heroiny, możliwość epidemii trądu została ugaszona.

Ugaszona, aż do ponownego otwarcia *Trędowatej*...

---

<sup>25</sup> H. MNISZEK: *Trędowata*. T. 2, s. 277.

## Podglądanie

### O *Kamiennych tablicach* Wojciecha Żukrowskiego

Głównym bohaterem *Kamiennych tablic* Wojciecha Żukrowskiego jest człowiek „nagi”. Istvan Terey, ambasador Węgier w New Dehli, wie, że – pełniąc funkcję publiczną – stale jest obserwowany:

Uważaj, Istvan, uważaj na siebie, żebyś się nie pośliznął – groził żartobliwie. – Czuję się zupełnie bezpieczny, bo wszyscy mnie podglądacie – odpowiadał<sup>1</sup>.

Powieść „uznawana przez czytelników za coś w rodzaju »okrętu flagowego« licznej »eskadry« dzieł Wojciecha Żukrowskiego, przez część krytyki jest przedstawiana jako synteza twórczości pisarza, a przez samego autora uznawana za dzieło życia”<sup>2</sup>. *Kamienne tablice* są bowiem narracją wielowątkową<sup>3</sup>. Znajdziemy w nich wielki romans i wielką politykę, zagadkę kryminalną oraz – egzotyczne dla polskiego czytelnika – Indie. Stefan Melkowski napisał:

---

<sup>1</sup> W. ŻUKROWSKI: *Kamienne tablice*. T. 1. Warszawa 1980, s. 13. Wszystkie cytaty na podstawie tego wydania. Po skrócie Kt podaję numer tomu oraz strony.

<sup>2</sup> S. MELKOWSKI: *Wojciech Żukrowski*. Warszawa 1985, s. 167.

<sup>3</sup> Zob. A. WZOREK: *Sztuka pisarska Wojciecha Żukrowskiego*. Kielce 2013, s. 78–85.

Pasja wielkiego tropiciela tajemnic Azji ujawniła się w tej powieści w sposób najpełniejszy, mimo że jej tematyka i problematyka daleko wykracza poza sprawy indyjskie. Gdziekolwiek się obróci Istvan Terey – węgierski dyplomata – tam napotyka pułapkę odmienności. Przejmując go to z podziwem, ale i przerażeniem. To nie jest obojętna turystyka. To jest odkrywanie – w wielkim napięciu uczuciowym oraz intelektualnym – innego świata, po to, by poznać lepiej własny świat<sup>4</sup>.

Krytyków powieści najczęściej interesowały trzy tematy: romans skonfrontowany z moralnością chrześcijańską<sup>5</sup>, Indie<sup>6</sup>, oraz rok 1956 – „wydarzenia rewolucji węgierskiej, udratyzowane w sposobie relacji (depesze, tytuły gazet, plotki docierające do New Delhi – na gorąco i na bieżąco)”<sup>7</sup>.

Plotka, szept, ciekawskie spojrzenie gapia (zarówno bohatera i czytelnika), to podstawowy budulec, z którego skonstruowane są *Kamienne tablice*. Żukrowski tworzy świat, w którym intymność jest przestrzenią, na jaką stać nielicznych. I to – dodajmy – w wyjątkowych, bardzo rzadkich sytuacjach:

Chwytał spłoszone, porozumiewawcze spojrzenia, jakże wolno przemykały się ciemno malowane powieki, podając sobie sygnały, że warto go mieć pośród kornych adoratorów. Wołał więc zachować dystans, który pozwalał na wycofanie się w porę, uniknięcie upokorzeń, słów, gestów potwierdzających nieprzekraczalne granice. – Uważaj, Istvan – ostrzegał sekretarz Ferenc – uważaj, żeby za dużo o tobie nie gadali, bo wtedy koniec... Pójdzie raport, odwołają, zapaskudzą ci opinię i będziesz latami szlifował stołek w ministerstwie, zamiast pożeglować w szeroki świat. – Przecież bywamy razem, te same przyjęcia, widzisz mnie (Kt, I, 12).

<sup>4</sup> S. MELKOWSKI: *Wojciech Żukrowski...*, s. 171.

<sup>5</sup> Ibidem. Zob. także: S. ZIELIŃSKI: *Wycieczki balonem. No 4*. Warszawa 1971.

<sup>6</sup> Zob. T. DREWNOWSKI: *Polityka, egzotyka, erotyka*. „Polityka” 1966, nr 51; J. PIESZCZACHOWICZ: *Tęsknota do prawd pewnych*. „Współczesność” 1967, nr 2, s. 10.

<sup>7</sup> J. PIESZCZACHOWICZ: *Tęsknota...*, s. 10.

Bohaterowie Żukrowskiego są pod ciągłym i czujnym spojrzeniem. Istvan oraz inni dyplomaci wiedzą, że najwyższą władzę nad nimi ma najsilniejszy ze wszystkich systemów. Jest nim oko drugiego człowieka.

Spojrzenie od zawsze ma w sobie wiele magii<sup>8</sup>. Troska i groźba kary spoczywają na każdym, na kogo skierowany jest wzrok. Człowiek od zawsze jest obserwowany i obserwuje innych. Za pośrednictwem wzroku „innego” tworzy sieć norm i ograniczeń:

Jednakże klatka pełni wiele funkcji. Człowiek jest tu nagi, bowiem jej przezroczystość nie daje żadnego schronienia ani osłony; właściwa tej zamkniętej przestrzeni nierównowaga powoduje, że obiekt jest zawsze w zasięgu ręki katów, podczas gdy oni sami są niedostępni; zbędne są łańcuchy, bo niewola polega tu na całkowitej swobodzie ruchów, z których żaden nie jest fizycznie niemożliwy, choć żaden również nie zapewnia ochrony czy wyzwolenia. W przestrzeni klatki wolność nasładowuje siebie, choć wszędzie, gdziekolwiek spojrzeć, jej złudę unicestwia obecność krat<sup>9</sup>.

Schronienie i bezpieczeństwo, jakie daje nam wzrok drugiego, może okazać się klatką, z której nie ma ucieczki. Przed nieznośną obserwacją chroni nas przestrzeń prywatna, bez której świat mógłby stać się nie do zniesienia. Jednak „klatka” nakazów i ograniczeń nakładanych na człowieka nie zawsze musi mieć solidne ściany. Jak pisze Foucault, wystarczy „nagość” człowieka.

Świat *Kamiennych tablic* potrafi fascynować i przerażać wszechobecną „nagością”. Bohaterowie z wielką determinacją walczą tu o najcenniejszy skarb, jakim jest informacja o innych:

---

<sup>8</sup> Zob. *Symbolika oka w literaturze i sztuce. Od religii do popkultury*. Red. A. BORKOWSKI, E. BORKOWSKA, J. SAWICKA-JUREK. Siedlce 2009.

<sup>9</sup> M. FOUCAULT: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Przeł. T. KOMENDANT. Warszawa 1999, s. 37.

Musicie mieć coś na sumieniu, skoro zaczynacie od kadzenia mi, śmiało, ja i tak wiem niejedno. Delhi to duża wieś, plotki krążą szybciej niż gołębie. – Od razu rozpoznaliście, towarzyszu ministrze, co ten pisarzyna wart. Chce, jak wszyscy, wyjechać stąd, uciec... Chodzi po ambasadach i żebrze, przecież on nie umie pisać. – A to, co nam pokazywał? (Kt, I, 57).

Plotka i spojrzenie organizują życie bohaterów. Ukrycie jakiegось faktu stanowi nie lada problem, posiadanie wiedzy natomiast może być i zbawieniem, i przekleństwem:

Terey popatrzył za nim, jak się przeciskał między stolikami, wszyscy go tu znali, witali przyjaźnie. Dlaczego czuje się osamotniony – pomyślał – czy wszystkich uważa za silniejszych od siebie? Stara się całe otoczenie pozyskać? Udaje, że jest kimś innym, gra sybarytę, smakosza, zamożnego Francuza, którego bawi dziennikarka, bo daje złudzenie, że tkwi w tętniącym młynie zdarzeń, jeśli sam nie wpływa na nie, przynajmniej wie... Ta wiedza rzadko się przydaje, ciężar do dźwigania... I łatwo może go zgubić. Lepiej nie wiedzieć. A jeśli przypadkiem byłeś świadkiem wydarzeń, nie chwal się: znam prawdę, bo to oskarża. Nagar na pewno dużo wie, o wiele za dużo (Kt, I, 145).

Rozważania węgierskiego poety obserwującego (niby niewinnie) odchodzącego przyjaciela, ujawniają zasadę funkcjonowania świata indyjskiej placówki. Żukrowski tworzy świat, w którym poza obscenicznością nie pozostaje nic. Jean Baudrillard zauważa:

Régis Debray przeprowadził [...] interesującą krytykę społeczeństwa spektaklu: jego zdaniem nie żyjemy bynajmniej w społeczeństwie, które oddala nas od rzeczy, w którym oddzielenie od nich przesądza o naszej alienacji... Przeciwnie, naszym przekleństwem jest nadmierna bliskość, nazbyt bezpośredni kontakt i ostateczne urzeczywistnienie wszystkiego, zarówno ludzi, jak i przedmiotów. A taki nazbyt rzeczywisty świat zyskuje obsceniczną postać<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> J. BAUDRILLARD: *Słowa klucze*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2008, s. 28.

„Świat o obscenicznej postaci” to przestrzeń *Kamiennych tablic*. Miasto, w którym każdy przygląda się każdemu. Istvan również jest uczestnikiem „obsceny”, bierze udział w obustronnej grze spojrzeń i obserwacji:

Pożegnania... Zima pięćdziesiątego piątego roku. Zasepiona twarz Beli Feketiego na budapeszteńskim dworcu. – Jakiś ty szczęśliwy! Zawsze marzyłem, żeby zobaczyć Indie... Zrobię to „per procura” twoimi oczami. Tylko pisz mi o wszystkim! (Kt, I, 19).

Wspomnienie o Beli, przyjacielu Istvana, jest analogiczne do relacji: czytelnik powieści a jej bohaterowie. Odbiorca ogląda świat egzotycznych Indii, podglądając i spoglądając z Tereyem, zadowolonym ze swojej roli. Jest ona podwójna: Terey pokazuje Indie i jednocześnie uwodzi pokazywanymi obrazami piękną Margit:

To przyjemność oprowadzić kogoś po raz pierwszy, słuchać zachwytów i okrzyków podziwu, cudzymi oczami raz jeszcze oglądać Indie (Kt, I, 71).

Spoglądanie na tubylców zdaje się być niewinną grą turystów, zafascynowanych egzotyką wzajemnego spotkania i oglądanego miejsca:

Stań. Chcę ją sfotografować – prosiła Margit. – Tak pięknie tańczyła... – Wolałbym, żebyś ją oglądała z daleka, ale podejdź, zobacz, co robi. Zatrzymawszy wóz na skraju drogi, ze złośliwym zadowoleniem patrzył, jak Margit podchodzi do dziewczyny, pokazuje na migi, że chciałaby zrobić zdjęcie, tamta się broni, zasłaniając twarz gwałtownie, naczynie spada i ciemne grudy wysypują się na szosę. – Ostrzegałem – otworzył drzwiczki – dobrze ci tak, słuchaj starszych. – Ona zbierała bawole łajno – dziwiła się – rękami... Pakowała do naczynia na głowie. A wygląda jak księżniczka z bajki, tyle ma klejnotów (Kt, I, 75).



Fascynacja miejscem, obcością udziela się także czytelnikom. Z zapartym tchem śledzimy podróż dwójki rozkochujących się w sobie turystów. Duma młodego węgierskiego poety jest tym większa, że dostrzega on spojrzenia, skupiające się na jego młodej partnerce:

Nie była na pewno klasyczną piękną, ale budziła powszechne zainteresowanie, widział kierujące się ku niej spojrzenia, słyszał szepty. Sprawiało mu to przyjemność. Nowa twarz, nieznana kobieta, o której jeszcze wszystkiego nie wiedzą (Kt, I, 72–73).

W momencie, w którym romans z Margit zaczyna być jednym z podstawowych wątków powieści, a Istvan coraz bardziej angażuje się uczuciowo, zasady panujące w Dehli zaczynają uwierać naszych bohaterów. „Oglądacie mnie, jak przez szybę, a cóż ja mam do ukrycia?” (Kt, I, 59), pyta – poirytowany ciekawskimi uwagami sekretarki ambasadora – poeta. Margit także doświadcza na własnej skórze palącego wzroku gapiów:

Wydało się nagle Margit, że ze wszystkich domów, z ganków i dachów patrzą na nią i zaśmiewają się, nawet tłum sunący w uliczce wydał się zbiorowiskiem szyderców. Pot wystąpił jej na całym ciele. Co mnie oni obchodzą – karciła się w myśli – wsiadę do auta, odjadę, zniknę. Tak, jakbym umarła. Jestem z innego świata (Kt, I, 80).

Bohaterka nagle zaczyna także odczuwać spojrzenia innych, w żaden sposób jednak doznawany dyskomfort, nie wpływa na ocenę własnego, wścibskiego zachowania. Kilka minut wcześniej z zapartym tchem oglądała przecież indyjską dzielnicę uciechy:

Wodziła oczami po gęstwie głów, których przybywało na ganeczkach. Kobiety pokazywały ją palcami, wydając ptasie okrzyki zdziwienia. Uniosła ku nim rękę, zatrzepotała dłonią na powitanie, odpowiedział jej gwar rozbawionych głosów. – To szkoła? – Nie. Burdel. Wodziła wzrokiem wzdłuż uliczki, patefony grały,

chrypiały głośniki radiowe. Takie same dziewczęta z klejnotami we włosach wychylały się z niezliczonych okien. – Jak to możliwe? Te wszystkie domy? – nie mogła pojąć – cała ulica? Tu chyba są setki (Kt, I, 80).

Bariera ochronna Margit okazuje się bardzo krucha, rodowód „z innego świata” nie chroni w pełni przed spotkaniem ze znajomym Hindusem, Ram Kantalem. Atmosfera anonimowości rozmywa się. Spojrzenia wyglądających z okien burdeli prostytutek stają się palące. Żukrowski w ciekawy sposób obnaża parę głównych bohaterów, którzy chcieliby pozostać anonimowi, aby móc wnikać w najbardziej skryte rejony oglądanego przez siebie świata. Ciekawość i niewinne spojrzenie zauroczonego turysty okazuje się obscenicznym podglądaniem najbardziej skrytych i intymnych sfer ludzkiego życia:

Nie podglądaj – prosił Terey. – Nie powinnaś w ogóle tej sceny zauważyć... Malarz dopomina się o prowizję, bo przyprowadził klientów i to dobrych, którzy się nie targowali. Zrozum, to nie chciwość, on walczy o życie. Żyć, to znaczy jeść, a skąd brać pieniądze? – Nie chciałam go urazić. Popatrz, ulica teraz wygląda jak scena z opery. Mimo mnóstwa świateł i mrugania neonów w złotawym półmroku krążyły postacie spowite w prześcieradła, z zahafrowanymi otworami na oczy, podobne do widm (Kt, I, 81).

Podróż po dzielnicy burdeli, podglądanie handlarzy, czy uczestniczenie w pokazach przygotowanych specjalnie dla turystów, nikogo nie zaskakuje i nie dziwi. Tym bardziej nikogo nie zniesmacza. Czytelnik wraz z Istvanem i Margit podgląda i czerpie wielką przyjemność z oglądania „dzikich” Hindusów. Wojciech Żukrowski zmienia jednak bardzo szybko perspektywę:

Ja im obiecałem, że pokażę, jak sab je, oni tego nigdy nie widzieli. Dla nich to są prawdziwe sztuki. Oni mówią, że przecież po to mamy palce, żeby wszystko wymieszać, ugnieść i zjeść, jak

ludzie jedzą. A pani i sab zupełnie inaczej, nożem i widelcem. To jest sztuka, którą im obiecałem pokazać. – Słyszałaś? – zwrócił się do Margit. – Robi z nas przedstawienie. Trzeba ich wygończyć. – Zostaw – zaśmiała się rozbawiona – nie powinienes im sprawić zawodu. Co ci szkodzi? I kucharz tak na ciebie liczył, jest strapiiony jak dyrektor teatru przed premierą. Nie złość się, nie zważaj na nich – podniosła kieliszek, czerwony płomyk przesunął się po obrusie. – Twoje zdrowie. Pamiętajmy, że jesteśmy w Indiach. – Jesteśmy w Indiach. Musimy ich dziwić i drażnić (Kt, I, 126).

Oglądany jak egzotyczne stworzenie Hindus nagle okazuje się turystą, przyglądającym się niestandardowym zachowaniom swojego pracodawcy. Ciekawość i chęć poznania drugiego jest obustronna.

Niepohamowany spektakl podglądania, podsłuchiwania trwa. Atmosfera wszechobecnej ciekawości zaczyna uwierać coraz bardziej potrzebujących intymności kochanków:

– Siedziałam dwa rzędy za wami. – Nie widziałem cię. – Nic dziwnego, byłeś nią tak zajęty. Przyjemna dziewczyna, ale trochę za często razem was widują. Zanadto skaczesz koło niej, uważaj, żebyś się w kangura nie zmienił. – Uśmiechnęła się, jednak oczy patrzyły poważnie i z troską. Obróciła wentylator, nadstawiła twarz w strugę powietrza. Na zasłonie żółciło się gorzko palące słońce. – Piekielnie gorąco... – Nie zagaduj. Sporo przeżyłam i widziałam, powinienes trochę liczyć się z ludźmi, wiesz, w jakim getcie żyjemy. – Mogę ci przysiąc, że mnie z nią nic nie łączy – patrzył jej uczciwie w oczy – po prostu miła dziewczyna, mam okazję do rozmowy po angielsku. – Biedaku, mało tu innych, z którymi mówisz (Kt, I, 84).

Ciekawość Judyty odsłania następny element świata bez ścian. Bezmyślne gapiostwo w świecie *Kamiennych tablic* nikomu nie przeszkadza. Tylko wiedza i świadomość stanowią parę, która daje patrzącemu władzę:

Wiedzieć nie znaczy rozumieć. A tym bardziej rozpowiadać. Co wiesz, schowaj dla siebie i ciesz się, że jesteś wtajemniczony. Pamiętaj, mówi ci to stara Judyta, i uważaj, bo czasem twoja wiedza może się obrócić przeciw tobie (Kt, I, 87).

Istvan zakochuje się w Margit dopiero w momencie, gdy jego wiedza o dziewczynie nabiera nowego wymiaru:

Dopiero po chwili, z ogromnym zdziwieniem pojął, że ona mówi o śmierci. Naszła go fala zawstydzenia, że widział w niej tylko ładną, trochę z nudy bawiącą się w leczenie Hindusów, australijską lalkę. Zdawało mu się, jakby tymi wyznaniemmi bardziej się obnażyła, niż gdyby zrzuciwszy suknię, podsunęła mu piersi. – Bo jeśli tam się jeszcze jest sobą i pamięta? (Kt, I, 119).

Początek końca gorącego romansu także wynika z nagłego uświadomienia, jak różnią się kochankowie w odbiorze obserwowanego świata. Wydarzenia na Węgrzech, powstanie 1956 roku nie staje się przecież decydującym powodem, dla którego Istvan opuszcza kochankę. Nie jest nim, moim zdaniem, także etyka chrześcijańska<sup>11</sup> lub nagłe wyrzuty sumienia niewiernego ojca rodziny. Jest nim jej obcość, obojętność wobec przeżywanych przez niego wydarzeń:

Nagle bólem przeszła go pewność, że Margit nigdy nie potrafi pojąć, co kryje list od Beli, czym jest dla niego; choć kocha i jest kochana, zostanie obca (Kt, II, 213).

Istvan, uświadamiając sobie, że Margit nie jest w stanie zrozumieć jego przywiązania do Węgier, zauważa jej kolejne wady. Paradoksalnie największą okazuje się być zniknięcie tajemnicy, która pobudzała żądzę i chęć odkrywania. Brak przestrzeni do poznawania zaczyna działać na niekorzyść dziewczyny. Staje się ona przeciwieństwem Istvana:

---

<sup>11</sup> Zob. S. MELKOWSKI: *Wojciech Żukrowski...*

A ja tak chciałam, żebyśmy... Nie rozumiesz, że stałeś się dla mnie całym światem, jeszcze nie odkrytym. Zazdroścę tym, co byli z tobą, jak stawiałeś pierwsze kroki, dziewczynie, którą pierwszy raz całowałaś, kolegom, którym opowiadałaś, kim chcesz zostać, dopiero stwarzałaś siebie... Nawet psom zazdroścę, które chodziły przy twoich nogach, kładły pysk na kolana, zaglądały w oczy uważnym, rozumnym spojrzeniem. Jeżeli myślisz, że jestem szalona, nie mylisz się: jestem szalona, szalona – powtarzała w upojeniu, coraz głośniej, jakby sama sobie nie dowierzała. – Musisz mi mówić o wszystkim, ażebym mogła odzyskać to, co mnie w tobie ominęło, opowiadaj o rodzicach, o swoim kraju, o książkach, które lubiłaś, o smach... Kiedy o tobie myślałam, musiałam sobie co chwila odpowiadać: nie wiem, nie znam i jakąż radość mi sprawiało malutkie słówko „jeszcze”, czułam się jak dziewczynka przed zamkniętymi drzwiami pokoju, w którym szykują przyjemne niespodzianki (Kt, II, 219).

Niepohamowana żądza poznawania w powieści jest synonimem władzy. Kto posiada informację, ten ma przewagę, ten sprawuje władzę. Margit nie jest w stanie zrozumieć wystraszonego zawieruchą historii kochanka:

podszedł do biurka, wsunął pozginany arkusik w ostry blask lampy. „Jesteśmy zdrowi stop nie martw się kochany stop już spokój stop Ilona”. Rozchylił usta jak w modlitwie pełnej wdzięczności. Żyją. Ominęło ich. Spojrzał na datę, nadane przedwcześnie. Podniósł głowę i zabolowało go zrozpaczone spojrzenie Margit. Znowu od niej odszedł, zostawił ją za nieprzekraczalnym progiem. – Wszystko w porządku – uśmiechnął się zakłopotany. – Żyją. Wydało mu się, jakby oczekiwała innej wiadomości, oczy miała pełne udręki. – No, to jesteś spokojny. Objął ją, ale czuł, że drewnieje w ramionach. Już nie było między nimi tego zespolenia aż do zachłyśnięcia uwielbieniem, całkowitym oddaniem (Kt, II, 228).

„Niewinna” turystyka, voyeurystyczna podróż może być przyjemna tylko wtedy, gdy jesteśmy przygotowani i akceptujemy wzrok innych:

Czy ambasadorowi zależało na kontrolowaniu korespondencji? A może przypiął je jako załączniki w aktach personalnych? Bajcsy zawisł ciężką bryłą, pochylił głowę, spoglądał spod nastrozonych brwi. – No, cóż was tak dziwi? – Można było nad parą odkleić i oddać bez śladów włamania. Nie takie sztuki robi każda zazdrosna żona. – Spokojnie, Terey, spokojnie. Ten list otwarłem przez omyłkę. Odruchowo. Najpierw pruję, a potem ze zdziwieniem patrzę, że nie do mnie. Przepraszam was. – Ale mnie się te omyłki układają w jakiś logiczny ciąg. Dlaczego moja żona dotąd nie dostała paszportu? – trzymał rozwartą kopertę o postrzępionych brzegach, jakby go brzydziła. – Pisałem ponaglenie. Zdaje się, że przyjazd waszej żony bardzo by się tu przydał. A co do listu, powiedziałem: przepraszam, i to powinno wystarczyć. Żegnam was. Nieznośne gorąco wszystkim działa na nerwy (Kt, II, 91).

Skąd zauważone przez ambasadora nagłe rozdrażnienie podwładnego? Przecież otwieranie listów i ciągłe obserwowanie jest elementem pracy i stylem życia w Dehli. Alegoryczną odpowiedź na to pytanie daje Żukrowski. Dwójka głównych bohaterów powieści to Istvan – poeta, pracownik węgierskiej ambasady, oraz Margit – Australijka, okulistka, z wielkim poświęceniem walcząca z jaglicą, chorobą oczu powodującą ślepotę. W świecie nastawionym na zdobywanie wiedzy, wielu okazuje się być ślepyimi. Walka z chorobą zostaje brutalnie oceniona przez miejscowego szamana:

Lekarka, walczy ze ślepotą – odpowiedział niedbale. – Bardzo ryzykowne zajęcie – skrzywił się Czandra. – Ślepyim w Indiach lżej się żyje niż widzącym. Po co otwierać im oczy? Znałem parę wypadków, że ślepcy, którym przywrócono wzrok popełniali samobójstwo. Jeden przekonał się, że go bracia oszukują, inny, że umiłowana żona, która się dla niego poświęcała, ma skórę pocętkowaną jak pantera; utrata pigmentu, dotychczas nie znamy przyczyny tej choroby (Kt, II, 165).

Ocena ta niesie za sobą przykrą prawdę, ślepiec może widzieć czasami lepiej niż widzący. Prosta ekonomia działa zatem na niekorzyść okulistki, która w momencie dramatycznego rozstania z kochankiem zostanie porównana do niewidomego:

Nagle wydarł się z niego szloch, łzy mężczyzny połamanego bólem. Litością jest ich nie widzieć. – Czy ty mi kiedyś wybaczysz? – jęczał. – To mnie, to mnie powinnaś oskarżać. Zaprzeczyła powolnym ruchem głowy. Nadjeżdżające auto pchnęło ją ostrym blaskiem, oczy miała szeroko otwarte, jak ślepa (Kt, II, 420).

Spektakl kończy się w momencie, w którym Margit przestaje być dla Istvana tajemnicą. Nie oznacza to jednak, że węgierski poeta nie kochał i nie kocha kobiety. Margit staje się „ślepa”, nie jest w stanie zrozumieć oglądanych przez siebie z obrazów powstania na Węgrzech. Nie potrafi zrozumieć tego, co dostrzega w zachowaniu kochanka. Puste spoglądanie nie daje jej przewagi nad ukochanym, wręcz przeciwnie – oddala od niego. Początek „ślepoty” Margit oraz coraz większe wątpliwości jej kochanka korespondują ze zmianą pogody w Indiach. W pierwszym tomie powieści bohaterowie oglądają Indie słoneczne, pełne wybujałej roślinności i egzotyki. Początek drugiego tomu zwiastuje całkowitą zmianę: monsuny, deszcz i wilgoć nie tylko zwiększają odsetek tubylców chorujących na oczy. Deszcz ogranicza pole widzenia, sprawia, że obserwacja drugiego człowieka jest utrudniona.

*Kamienne tablice* interpretowane często jako powrót Żukrowskiego do korzeni chrześcijańskich, mają tu być symbolem powrotu bohatera do prawdziwych wartości, takich jak rodzina, węgierska ojczyzna. Sądzę, że odczytanie powieści z punktu widzenia jej voyeurystycznego charakteru, otwiera nowe możliwości interpretacyjne.

W końcowej scenie Margit zostaje przyrównana do kamienia:

Martwiała, widząc przed sobą dni puste, pustynię nie do przebrnięcia, czas, gdy sama będzie jak kamień pośród kamieni. – Idź już – prosiła szeptem – skończ to czuwanie przy umarłej (Kt, II, 420).

Porównanie to nie byłoby niczym dziwnym, gdyby nie scena, w której Istvan po śmierci swojego przyjaciela rozmyśla o zerwaniu kontaktów z ambasadą i krajem:

Grób Beli na austriackim cmentarzu nie doda nadziei, ostrzega. Żadna kula mnie tu nie dosięgnie. Granice kraju dawno poza mną. Jednak pocierając końcami palców powieki czuje, że granica jest w nim, nie przekroczona. Wyjechać, zerwać obrożę... Już dosyć ambasady, tych samych twarzy, rozmów i pretensji (Kt, II, 289).

Chęć zerwania kontaktów jest próbą daremnego uwolnienia się od wzroku otaczających go ludzi. Istvan:

Cieężko wsparł głowę na dłoni, odgrodził się od świata. Przecież los kryje w zanadrzu nieznane wydarzenia, a śmierć nie jest najgorszą z niespodzianek. Jestem gotów, dojrzałem do spotkania ostatecznego. Jednak podsuwając siebie wyrokom, dopuszczał i odmienne rozwiązanie, bo gdyby Ilona... Wszyscy byśmy ocalili, zyskali, nawet Ty. Nie musiałbym rozbijać Twoich Kamiennych Tablic. Można potrząsac dziesięcioro przykazań w bezsile gniewu. Jednak nie ma od nich uwolnienia. Towarzysz wryte w sumieniu, ważą każdy czyn, kładąc znak aprobaty lub potępienia, by w ostatniej godzinie przywalić i oskarżyć na wieczność. Dlaczego nie miałbym się otrząsnąć, uwolnić od przeszłości, zacząć nowego życia? Odciać od wszystkiego, co było, od siebie też (Kt, II, 289).

Marzenie o śmierci żony, która uwolniłaby go od obowiązków, nie jest w tym fragmencie najważniejsze. Etyczny ton rozważań o odpowiedzialności przyciąga uwagę czytelnika. Jednak czemu zrozpaczony bohater mówi o „Twoich Kamiennych Tablicach”? Użycie przez Żukrowskiego formuły adresatywnej podkreśla i wskazuje na fakt, którego nie chcemy dostrzegać. Terey ignoruje zasady, złamał je już przecież wielokrotnie, romansując (i próbując ukryć swój związek) z Australijką. Decyduje się na „rozbicie Margit”<sup>12</sup>, aby rozpocząć nowe życie, w którym nie musiałby nic ukrywać:

---

<sup>12</sup> Anna Wzorek przypomina ironiczne wypowiedzi Janusza Wilhelmiiego i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego wskazujące na płytką kreację bohatera, dla którego „kamienne tablice” stanowią tylko pretekst pozwalający szybko zakończyć romans z Margit. Zob. A. WZOREK: *Sztuka pisarska Wojciecha Żukrowskiego...*, s. 80–81.



– Przepraszam, ale kto tam jest? – wskazał na drzwi pokoju.  
– Moja... – zawahał się, jakby zeznawał w śledztwie – żona.  
Niestety chora. – Ach, wiem... Lekarka. Pytałem, bo rozmawiamy o sprawach poufnych. Nie lubię, kiedy jest za wiele uszu.  
Na szczęście widać dokoła. – Chyba, że ktoś jest pod nami. – Nikogo nie ma, sprawdzałem (Kt, II, 350).

Perspektywa ciągłego życia w cieniu, ukrywania się przed wzrokiem innych, jest nie do zniesienia. Spokojne, bo znane życie na Węgrzech pozostaje zatem najlepszą alternatywą:

Będzie wam lżej, jak poznacie? Napieracie się, a sami nie wiecie czego... Prawda zżera jak kwas. To cena władzy. Niektórzy z tych, co rządzą, znają prawdę. I muszą ją w sobie kryć, gdyby ją narodowi wykrzyczeć, ludzie zatkaliby sobie uszy i uciekli. A trzeba usta otwierać, żeby co dnia wydawać rozkazy, kierować, rządzić. Jakże ja wam, Terey, zazdroszczę tej waszej chłopięcej niewiedzy! Ręce mu się trzęsły, spostrzegł i oparł je twardo na rozchylonych kolanach. – Ja was nie chcę topić – szeptał z wściekłością – tylko zejdźcie mi z oczu. Jedźcie do kraju, do Australii, czy do diabła. Byłbym was tu nie oglądał. Tych waszych pytających, dobrych, głupich oczu. Istvan wiedział, że Bajcsy był zbyt wzburzony, żeby grać. [...] I nagle wydało mu się, że widzi ambasadora w Budapeszcie, idącego starczym, suwającym krokiem, przystaje wsparty o drzewko, nie zważając na przechodniów, którzy się za nim oglądają, dyszy z rozchylonymi fioletowymi wargami (Kt, II, 404).

Terey – wytrawny obserwator – zna jednak prawdę, wie, że nie ma ucieczki przed wzrokiem gapiów. Australia nie pomoże mu się ukryć. Jedynym sposobem na ocalenie siebie jest działanie nieoczekiwane. Decyzja o opuszczeniu Margit jest zaskoczeniem nie tylko dla niej samej, ale także dla szpiegów, przewidujących rychłą zdradę poety. Jest także ponownym włączeniem się do obscenicznej gry Istvana, który od razu – po wysłuchaniu wzburzonego ambasadora – zaczyna rozkoszować się wizją, kiedy spojrzy na niego w Budapeszcie.

Decydując się na powrót do kraju, Istvan przygotowuje się na prowadzenie życia pod ostrzałem śledzących go oczu. Ponowne włączenie się do gry stanowi zwycięstwo. Mężczyzna „pozbywając się” intymnego, opuszczając kochankę, przygotowuje się na przyjęcie spojrzeń gapiów. Zaniechanie ucieczki staje się zatem zwycięstwem węgierskiego poety. W końcu patrzeć nie zawsze oznacza rozumieć.

## Epilog

*Kamienne tablice* zostały opublikowane dziesięć lat po wydarzeniach 1956 roku i – jak relacjonuje János Tischler – bardzo szybko przyciągnęły wzrok ówczesnych władz węgierskich<sup>13</sup>. Raport Ferencza Martina, ambasadora Węgier w Warszawie, z grudnia 1966 prześwietlał powieść Żukrowskiego. Zaowocowało to bezpośrednim atakiem na książkę oraz sterowaną centralnie krytyką na łamach „Trybuny Ludu”. Życie powieści dziwnym zbiegiem okoliczności stało się analogiczne do poplątanych losów jej bohaterów, w którym plotka, śledztwo i wzrok drugiego stanowi najwyższą władzę:

Powieść odniosła ogromny sukces w Polsce, już w 1967 r. dostała nagrodę literacką. Do czasu upadku systemu doczekała się jeszcze dwunastu wydań, w sumie w liczbie ponad jednego miliona egzemplarzy. W 1983 r. nakręcono na jej podstawie film. [...] Przywódcy polscy tak surowo trzymali się zakazu zagranicznych wydań *Kamiennych tablic*, że utwór ten dopiero w 1997 r. ukazał się w języku obcym – zresztą po rosyjsku (od tamtej pory powstało też tłumaczenie na angielski). Co prawda w 1970 r. mało brakowało, aby książka trafiła do czytelników

---

<sup>13</sup> J. TISCHLER: *Kamienne tablice obrazy*. „Rzeczpospolita”, z dn. 7 listopada 2008. Wydanie Internetowe: [http://www.rp.pl/artukul/73290,216168\\_Kamienne\\_tablice\\_obrazy.html?p=1](http://www.rp.pl/artukul/73290,216168_Kamienne_tablice_obrazy.html?p=1)

w Czechosłowacji, jednak czujna cenzura praska zareagowała na czas, blokując kolportaż. Wydrukowane egzemplarze przechowywano w magazynach, skąd pracownicy powoli wynieśli cały nakład. *Kamienne tablice* nigdy nie ukazały się po węgiersku<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Ibidem.

## Papierowy romans

### O *Pestce* Anki Kowalskiej

Każdy ma w sobie pestkę, każdy swoją. Jak owoc. Przylatują ptaki, przychodzi jedno po drugim spustoszenie. Robak. Gnije to, co jest mięszem. Opada. Ale pestkę trzeba uratować. Pestka musi zostać nietknięta<sup>1</sup>.

Wypowiedź bohaterki powieści obrosła w sieć aluzji. Metaforyczny ciąg: „pestka”, „owoc”, „ptaki”, „robak”, „gnicie”, „mięsz” ukrywa to, co jest właściwym sensem słowa. Ale wnet, bez pohamowania, ku wielkiemu rozczarowaniu czytelnika, bez miejsca na tajemnicę, bohaterka „wypapla” jego symboliczne znaczenie – „pestka” to miłość.

Natrętna gadatliwość przeszkadza w odbiorze powieści<sup>2</sup>, nie pozwala też na inwencję czytelniczą. Pestka, symbol miłości, dla czytelnika staje się reprezentacją motywu miłosnego. Rozrasta się w tekście, sprawiając, że poszczególne wątki są wielokrotnie, wciąż na nowo opisywane i „wypluwane”. Sabina, jedna z trzech pierwszoplanowych postaci, a zarazem główna narratorka powieści, już na pierwszych stronach informuje

---

<sup>1</sup> A. KOWALSKA: *Pestka*. Warszawa 1996, s. 181. Dalej skrót P, cyfra po skrócie oznacza stronę tej edycji.

<sup>2</sup> Por. S. MELKOWSKI: *Moralność, obyczaj czy też konwencja*. „Twórczość” 1965, nr 7; J. SUSUL: *Anka Kowalska: „Pestka”*. „Tygodnik Powszechny” 1964, nr 50; W. SZWEDOWICZ: *Miłość jako światopogląd*. „Nowe Książki” 1964, nr 24; A. LISIECKA: *Nowości prozy*. „Życie Literackie” 1965, nr 15.

czytelnika o załamaniach czasu i zaburzeniach semantyki romansu:

Wszystko pamiętam, Borys, ja pamiętam wszystko, **ja jestem jak antypowieść** (podkr. – E.B.); wiesz: czas przeszły, zaprzeszły, przyszły, rzeczy potrzebne i niepotrzebne, wszystko pomieszane, ale wszystko jest (P, 10).

Sabina opowiada Borysowi, kochankowi Agaty, swoją wersję wydarzeń. Po samobójczej śmierci przyjaciółki przyjmuje rolę osoby, która zdaje relację z tego, co działo się między trójką znajomych. Bohaterka-narratorka wie, że intymności nie można wyrazić. Wypowiedź Sabiny, odnosząc się do niej samej, odnosi się także do powieści.

*Pestka* to historia wielkiej i zakazanej miłości. Georges Bataille dowodzi, że erotyzm burzy granice języka i stawia go w stan podejrzenia:

Erotyzm [...] jest [...] zaburzeniem równowagi powodującym, że człowiek sam siebie świadomie stawia pod znakiem zapytania. W jakiś sensie człowiek obiektywnie się zatracą, ale podmiot utożsamia się tutaj z przedmiotem, który się zatracą. Mogę więc powiedzieć, że w erotyzmie zatracą się moje Ja<sup>3</sup>.

Erotyzm podważa ogólnie panujące zasady społeczne. Zapisany, nie może istnieć poza przestrzenią języka otwartego – jakby powiedział Niklas Luhmann – na „nierozumność, szaleńczość, niestabilność”<sup>4</sup>. Sabina ma świadomość, że relacja, jaką składa Borysowi jest niepełna, ograniczona przez jej wiedzę, ale także przez uczucie jakim darzyła Agatę:

Jej wierszy zresztą nigdy nie przetłumaczyłam sobie na własny język. Nie to, żeby były trudne, ty wiesz. To, co stanowiło ich powierzchnię, było do czytania bez dziur, wydawałoby się, bez

<sup>3</sup> G. BATAILLE: *Erotyzm*. Przeł. M. OCHAB. Gdańsk 1999, s. 33.

<sup>4</sup> N. LUHMANN: *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*. Przeł. J. ŁOZIŃSKI. Warszawa 2003, s. 37.

cierpliwszej współpracy czytelnika. Ale gdzieś, w jakimś słowie, niebacznie potrąconym, natrafiałeś na tajemną kłamkę, ukryty w winoroślach guzik: otwierało się wejście. Tym wejściem nie chciałam wchodzić. Kryjówka, do której mnie prowadzono, zawierała wszystko, czemu byłam przeciwna, do czego nie przywykłam. Chciałam zawsze spokoju, ładu: tam dotykało się nadziei takiej, jaką można mieć tylko w rozpacz. I to okropne nieprzejeżdżanie Agaty. Opór stawiany oczywistościom. Graal i nic zamiast Graala: daj papierosa (P, 19).

Anka Kowalska gra z czytelnikiem, dając mu do zrozumienia, że wszystko, co wypowiada narratorka, jest ujęte w cudzysłów. Sabina nie ma możliwości „przetłumaczenia sobie na własny język” wierszy przyjaciółki, nie jest też w stanie stworzyć spójnej opowieści, ponieważ jest postacią zaangażowaną. Agata, jaką dostrzega Sabina, jest ucieleśnieniem erotyzmu. Sabina, wchodząc w psychikę Agaty, musiałaby skonfrontować swoje wyobrażenia o przyjaciółce z własnymi żądzami. „W erotyzmie zatracam się moje Ja”<sup>5</sup>, mogłaby powtórzyć za Batailléem Sabina. Jej opis Agaty oraz romansu, w którym przyszło jej brać udział jako tej trzeciej, nie jest precyzyjny. Intymne, aby mogło zostać zapisane, musi zgodzić się na złamany, niepełny język wyrazu:

Borys! Ja wiem, ja powiedziałam o tej świecy... Ale ja przecież nie umiem mówić, ja mówię właściwie po raz pierwszy z kimś, kto nie jest Agatą (P, 52).

Wyznanie bohaterki i niepewność spowodowana kalectwem emocjonalnego języka sprawiają, że Sabina ciągle przypomina Borysowi (więc i czytelnikom) o niewystarczalności języka opisu. Nie tylko Sabina ma problemy z wyartykułowaniem swoich uczuć. Dotyczy to także Agaty:

jej samotna miłość, miłość na bezludnej wyspie, może ją zanadto okaleczyć, uczynić niemową w tym jednym miejscu, jakie jej

---

<sup>5</sup> G. BATAILLE: *Erotyzm...*, s. 33.

prócz ciebie pozostało: w przyjaźni. Zawsze otwarta i prosta, przez parę lat zdobywała się na zadawanie gwałtu własnej przyjaźni ze mną, na zamknięcie przede mną drzwi na siedem pieczęci. Stwierdziła, że to źle, że to zło (P, 55)

Agata jest „niemową”, jako osoba zakochana nie jest w stanie wyrazić swoich uczuć, a tym bardziej opowiedzieć o swoim romansie zazdrosnej o tajemnicę przyjaciółce. Język nie wystarcza, stanowi barierę nie do pokonania tak i dla czytelnika, jak i dla zazdrosnej o tajemnicę kobiety. Język zakochanych dostępny jest tylko Agacie i Borysowi, a to wzbudza zazdrość Sabiny:

Nagle przestała żyć dla mnie przejrzystość i „pakownię”, w każdym razie mnie z trudem pakowała do swego popołudniowego worka, krzyczałam do słuchawki: A jutro? (P, 55).

Brak możliwości porozumienia denerwuje narratorkę. To, co do tej pory było jej wiadome, w chwili kiedy związek Borysa i Agaty staje się faktem, przestaje być możliwe do wypowiedzenia. Wszelkie plotki, wyznania zostają ograniczone przez Agatę do minimum. Wszystko ulega sile Erosa. Bohaterka odczuwa wstyd z powodu romansu z żonatym mężczyzną. Stąd nagle milczenie i „złamany” język Agaty, brak szczerych rozmów z przyjaciółką. Rozmowa mogłaby zakłócić radość i szczęście kochanków, Sabina natomiast spowodować zburzenie ładu między zakochanymi<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> W kodzie miłosnym Sabina funkcjonuje jako „informator”. Por. R. BARTHES: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. i posłowie M. BIEŃCZYK. Wstęp M.P. MARKOWSKI. Warszawa 1999, s. 201–202: „Przyjaźń światowa jest zaraźliwa: wszyscy łapią siebie niczym chorobę. I przypuśćcie teraz, że wypuszczam do tej sieci podmiot bolesciwy, żądny utrzymać się ze swoim innym w przestrzeni szczelnej, czystej (nie tkniętej). [...] A w środku tej małej socjety, wioski etnologicznej i zarazem komedii bulwarowej, struktury pokrewieństwa i komicznego imbroglia, stoi Informator, który biega wokoło i *mówi wszystko wszystkim*. Informator, naiwny lub przebiegły, odgrywa rolę negatywną. [...] Jestem zmuszony słuchać informatora (nie mogę ujawniać

Sabina „uzupełnia” parę zakochanych. Jako „informator” opowiada Borysowi o jego związku z kochanką. Jest nim także względem Agaty, która nie chce odkryć się do końca przed przyjaciółką. Kiedy Agata zacznie się zwierzać swojej przyjaciółce, zakochani – jakby powiedział Roland Barthes – wkroczą w drugą fazę związku. Nawiazanie rozmowy między przyjaciółkami zapowiada koniec związku kochanków. Od tej pory Agata jest niepewna swojego postępowania, a Sabina pozbawia ją przestrzeni „szczelnej, czystej (nietkniętej)”. Nieświadoma niczego Sabina, zadając pytania, wchodzi w kod miłosny pary kochanków, przełamuje go, wkracza w intymne przestrzenie języka. W ten sposób zapowiada koniec:

A czasami mówiła, zawsze była bezwstydną, nie wstydziła się żadnego słowa, żadnego gestu, i dlatego było tak, jak gdyby przed nią nikt nigdy nie mówił, nie robił tego, co ona (P, 139).

To, co powinno zostać symboliczne, drażni Sabinę swoją dosłownością, wzbudza zazdrość o doświadczenia jej samej niedostępne. Paradoksalnie, w momencie, w którym bohaterka uświadamia sobie wagę informacji, jaką otrzymała od „rozwiązłej przyjaciółki”, romans ten przestaje jej przeszkadzać. Dyskurs erotyczny Borysa i Agaty staje się pożywką dla informatora:

Przez jakiś czas po tamtej rozmowie, w której mi powiedziała o tobie, byłam waszą sprawą, samym jej istnieniem tak zafascynowana, że starałam się wyciągnąć z Agaty owo sedno jej życia, to ziarno orzecha, z jakiego znałam dotąd jedynie skorupę (P, 48).

Wchodząc w przestrzeń zakochanych, Sabina czuje się dowartościowana, znajduje dla siebie miejsce w tym, co dotąd było dla niej zakryte. Co ciekawe, niestosowność wtargnięcia w prze-

---

w sposób światowy mojego rozdrażnienia), lecz staram się, by moje słuchanie było bezbarwne, obojętne, jakby skurczone”.



strzeń zakazaną dla obserwatora, nie stanowi problemu dla odbiorców powieści:

Przyjaciółka o przyjaciółce wie wiele, więcej niż inni i nie może mówić rzeczy niekorzystnych, gdyż wtedy nie byłaby przyjaciółką. Niezły pomysł konstrukcyjny, jeśli chodzi o realizację zamierzeń autorskich, tyle, że niesmaczny, gdyż z góry zakłada taki a nie inny obraz bohaterki<sup>7</sup>.

Krystynę Zgorzelską drażni nie sama postać Sabiny, lecz sposób budowania narracji. Irytuje ją wybielanie bohaterki przez narratora oraz jego wszechwiedza. „Niezły pomysł konstrukcyjny” krytyczka rozpatruje poza medium, z jakim ma do czynienia. Tymczasem to wyznania Sabiny stanowią narrację powieściową, w której jednym z podstawowych budulców jest fikcjonalność. Co drażni czytelniczkę? Sabina nie spełnia – jej zdaniem – podwójnej roli w powieści, jej obecność zostaje ograniczona do, będącego powinnością przyjaciółki, przedstawienia Agaty w dobrym świetle. A przecież Sabina jest także narratorem powieści, powątpiewającym w prawdziwość własnej relacji:

Czy nie tak było, czy nie było podobnie, Borys? Zmyślam tyle o tyle, o ile trzeba zmyślać wyobraźni ludzkiej odtwarzającej fakty, których nie było się świadkiem (P, 79).

Retoryczne pytanie narratorki odsłania meandry powieściowej semantyki. Autorka daje do zrozumienia, że podane czytelnikowi fakty są jedynie wyobrażeniem Sabiny, która nie jest wszechwiedząca. „Zakłada ona taki, a nie inny obraz bohaterki”. W każdą wypowiedź wpisany jest jakiś retoryczny chwyt, pozwalający wybielić lub oczernić bohatera. Opowieść, którą przedsta-

---

<sup>7</sup> K. ZGORZELSKA: *O gustach publiczności, czyli wydajemy „Trędowną”*. „Więź” 1971, nr 1, s. 133. Cyt. za: A. NĘCKA: *Anka Kowalska: scriptrix unius libri*. W: *Artyści z Zagłębia. Materiały VII Sesji Zagłębiowskiej*. Red. M. KISIEL, P. MAJERSKI. Sosnowiec 2009, s. 107.

wia obserwator, jest skonstruowana interesująco. Pisarka sprawia, że widzimy w lepszym świetle nie tylko Agatę, ale także Sabinę, która wprost informuje czytelnika o sposobie, w jaki przedstawia przyjaciółkę:

a to przecież ja cały czas mówię, i sam widzisz, jak staram się być sprawiedliwa, jak rozdzielam winę za to, co się stało, pomiędzy was, i jak wasze szczęście rozdzielam między was (P, 101).

Stwierdzenie narratorki odsłania czytelnikowi, że konstruktorem całego melodramatu jest Sabina, i że to ona zawsze rozdzielala szczęście zakochanych, wchodząc w ich przestrzeń intymną. Jako bohaterka Sabina jest cikliwa, jako narratorka niedokładna. Co rusz burzy spójność narracji, wprowadzając wątki i podając informacje, których nie powinna posiadać. „I napisałeś – a niełatwo ci to przyszło – o swoim wstydzie...” (P, 112). Treść listu Borysa nie mogła być jej znana, skąd zatem wie, że pisze on o „swoim wstydzie”?

Anka Kowalska „powierza” swoją powieść bardzo niestabilnej emocjonalnie postaci. Czytelnik co chwilę uprzedzany jest przez narratorkę o sztuczności zdarzeń. „Zmyślona wyobraźnia ludzka” oraz narrator będący „antypowieścią” zdają się w ten sposób mrugać do czytelnika, podsuwając odmienne interpretacje tematu i sposobu jego przedstawiania. Pisał Janusz Rohoziński:

Dramat miłosny znalazł swoje rozwiązanie w dramacie moralnym. [...] rzutuje na zbyt może podniosłą tonację opowiadania. Przejawia się ona przede wszystkim w nadużywaniu emocjonalnych epitetów i niezbyt szczęśliwych porównań. [...] Zatrącenie przez Sabinę poczucia dystansu wprowadza w pewne fragmenty jej relacji fałszywy ton melodramatu. [...] Można zarzucić Kowalskiej wybór banalnego tematu, ale trudno odmówić oryginalności ujęcia osoby narratora<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> J. ROHOZIŃSKI: *Zderzenie z tematem*. „Współczesność” 1965, nr 25/26, s. 13.

Niklas Luhman zauważa:

Jeśli literatura szuka poważnej, godnej szacunku semantyki miłości, odróżnionej od wiedzy codziennej, miłostek i zmysłowego spełnienia, posługuje się prostym narzędziem *idealizacji*. Jej kod ustanawia ideał, a miłość znajduje uzasadnienie w *doskonałości obiektu*, który ją przyciąga (zgodnie bowiem z prastarą nauką, każde dążenie jest określane przez właściwy mu obiekt). Taka więc miłość jest ideą perfekcyjną: inspirowana przez doskonałość swego obiektu, jest przez nią poniekąd wymuszana i w tej mierze zasługuje na miano pasji<sup>9</sup>.

W relacji miłosnej obiekt jest idealizowany, a uczucie przybiera kształt najwyższego doskonałego stanu. Obserwator nie musi postrzegać zakochanych jako pary idealnej, to sam język wymusza na relacjonującym użycie klisz językowych. Anka Kowalska bawi się tą pełną sprzeczności regułą. Romans, jaki oddaje w ręce czytelników, nie jest pozbawiony piękniń i szczylin, odsłaniających jej warsztat pisarski:

- Paweł. Przecież to nie jest miłość.
- Agata.
- Nie. Nigdy przez ciebie nie cierpiałam. Ani ty przeze mnie. Taka jestem ci niepotrzebna. Ani ty mnie. Daj papierosa (P, 9).

Od samego początku autorka wprowadza fragmenty, które ujawniają ironię w podejściu do miłości jako kodu kultury. Agata wypowiada znamienne słowa: „Nigdy przez ciebie nie cierpiałam”. To one zdecydują o tym, że kochanek zostanie porzucony. Opis miłości powinien być pełen bólu i cierpienia. Odbiorcy będą go banalizować i krytykować za płytkość, ale także oczekiwać:

Kowalska zyskuje ważny efekt – pełną współczucia i zazdrości, życzliwości i zawiści subiektywną opowieść kobiety nie kochanej o wielkiej miłości. [...] Oba małżeństwa to nasi współ-

---

<sup>9</sup> N. LUHMANN: *Semantyka miłości...*, s. 53.

cześni mieszczenie, którzy doskonale się ustabilizowali: awans, mieszkanie spółdzielcze, Zakopane, dodatkowe zarobki, telewizor, nawet auto itd. Moralność stabilizacji jest zawsze ta sama: zło to po prostu to, co burzy zastany układ. [...] W dzisiejszych warunkach społecznych i obyczajowych widzę następujące możliwości rozwiązania trójkąta Borys, Teresa i Agata: 1. Borys rozwodzi się z Teresą, płaci alimenty na dzieci i żeni się z Agatą. 2. Pozostaje z Teresą, ale „na boku” żyje z Agatą. 3. Agata, znużona swoją nie ustabilizowaną sytuacją, wychodzi za mąż za dobrze sytuowanego inżyniera lub lekarza i – ewentualnie – od czasu do czasu widuje się nadal z Borysem. Niestety autorka ma ambicje uwznioślenia romansu przez wprowadzenie go w rejony filozofii, ba – metafizyki i religii. [...] Więcej – sprawę, o której można by powiedzieć tylko tyle, że pewien żonaty pan sypiał z pewną ładną panią i miał z tego powodu trudności w domu, rozgrywa w wymiarach: grzech, wina, kara, palec Boży itd. [...] Ale ja wcale nie sądzę, że to nieudana książka. Jeżeli przeczytamy ją tylko jako opowieść o miłości, przymykając oczy i na obyczajowe płaskości, i na religijne uwznioślenia – to będzie jeden z oryginalniejszych debiutów prozatorskich tego roku<sup>10</sup>.

Przywołane przez recenzenta możliwe scenariusze pokazują, jak trudnym tematem literackim jest miłość. Z jednej strony Melkowski ironizuje, stwierdzając, że płytka opowieść o romansie bogatego, żonatego mężczyzny z młodszą kobietą urasta do rangi traktatu; z drugiej – pojawia się pytanie o to, jak przedstawić miłość, jeśli nie przez ból, uniesienia i upadki?

Wygląda to trochę tak, jakby autorka korzystała z materiału, do którego jej dystans jest niewielki, prawie żaden. Bo na jakiej zasadzie pogodzić można dociekliwość psychologiczną, sprawny aparat analizy, jakim Kowalska dysponuje, z bezkrytycznym uwielbieniem wobec tworzonych postaci. [...] Sądzę, że to właśnie wielkie uczucie Agaty, jego narodziny, utrwalenie się, finał – wszystkie fazy miłości wzajemnej, a przecież beznadziejnej,

<sup>10</sup> S. MELKOWSKI: *Moralność, obyczaj czy też konwencja...*, s. ???

są istotnym tematem *Pestki*, o wiele tu w gruncie rzeczy istotniejszym, niż wpisany jednocześnie w powieść dramat metafizyczny<sup>11</sup>.

Nijakość przeciwko wyjątkowości, banał przeciwko wzniosłości. Zagadnienia te Anka Kowalska czyni istotą literatury. Tutaj: istotą intymności w literaturze:

To jest kaprys. To jest literatura. Porzucisz mnie za miesiąc. Za rok. [...]

– Mam dzieci. Mam żonę. Mam garb. I... i nie wolno...

Nie wolno mi się z nimi rozstać.

– Rozumiem... (P, 116).

Borys i Agata wiedzą, że posługują się kulturowymi kliszami. Scenariusz jest ustalony, bohaterowie (ku uciechu czytelnika) muszą odgrywać swoje role:

To ona stała się miejscem na twoją i swoją miłość, na waszą miłość. Jej czas. Jej dom. Jej twardość. Jej – w to nie mogłam uwierzyć – nieprzebrana cierpliwość. To banał: być czymś słodkim. I deszczem. Łądem, wodą, miejscem na stopę. W literaturze to się nazywa banał. W literaturze (P, 56).

Matka Agaty powie, że „lubiała bardzo Agatę w roli córki” (P, 110), a Sabina cały romans przyrówna do „ekstazy z książek o miłości” (P, 205). Gra miłości, której tajniki odkrywa autorka, przez Luhmana uznawana jest za charakterystyczną cechę dyskursu miłosnego:

Kiedy uwodzenie staje się już przedmiotem nauki i obiektem literatury, nabiera charakteru obustronnej gry, gry nie skrywanej, w której uczestniczą tylko ci, którzy chcą uczestniczyć. Ludzie podporządkują się kodowi i jego regułom, pozwalają się uwodzić i przynajmniej przez chwilę prowadzą grę z zapalem,

---

<sup>11</sup> W. SZWEDOWICZ: *Miłość jako światopogląd*. „Nowe Książki” 1964, nr 24, s. 1112.

do którego niebagatelną pobudką jest to, iż gra wymknęła się spod kontroli i to po obu stronach<sup>12</sup>.

Kowalska podpowiada odbiorcy, że gra toczy się na dwóch poziomach: autora i czytelnika. Bohaterowie odgrywają swoje role: cierpią, cieszą się, kochają. Podobnie czytelnik, który wie, jakie zadanie zostało mu przydzielone. Kod zostaje przyjęty, zaakceptowany przez obie strony, nawet jeśli czytelnik nie przyznaje się (także przed samym sobą) do przyjęcia zasad gry. Jak pisze Luhmann:

Miłość rozumiana jako medium nie jest uczuciem, lecz kodem komunikacji, zgodnie z regułami którego ludzie uczucia wyrażają, kształtują, symulują, zakładają u innych, wypierają się ich [...] przy silnym eksponowaniu miłości jako namiętności, istnieje zarazem świadomość tego, iż chodzi o pewien sposób zachowania, który można odgrywać<sup>13</sup>.

Kowalska dobitnie mówi o sztuczności wyidealizowanego obrazu miłości:

- Jesteś wycięty z papieru. Płaski. Ale odpowiem ci: najbardziej żyje się wtedy, kiedy chce się umrzeć.
- Literatura, królewno.
- Jeśli się o tym mówi, tak. Ale nie, jeśli się tak żyje.
- Chcesz powiedzieć, że jesteś nieszczęśliwa? Ty? [...]
- Ty nie rozumiesz. Nigdy. Ale ona tak, Sabina tak. Kiedyś. Co jej wtedy powiesz, Józef. Jakie sztony jej podarujesz? (P, 132).

Spór Agaty z mężem Sabiny, zmuszającym żonę do usunięcia drugiego dziecka, osłania wyraźne pęknięcia w strukturze kodowania intymnego. Kowalska stoi po stronie literatury, która kontroluje każdego i każdym włada. Józef, szydząc z Agaty i jej stosunku do życia, jest „wycięty z papieru”. Słowa mające być inwektywami, odsłaniają „papierowość bohaterów”:

<sup>12</sup> N. LUHMANN: *Semantyka miłości...*, s. 73.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 21.

słuchałam zafascynowana i zgorzozona; tylko w literaturze spotkałam się z czymś podobnym, i była to dla mnie czysta fikcja, wyraz tęsknoty za tym, czego na ziemi nie ma, za przeżyciem, któremu nie odpowiada nic realnego (P, 70)

Sabina słucha z „zafascynowaniem”, podobnie jak miłośnicy powieści romansowych słuchają opowieści Sabiny-narratorki. Egzotyczny romans Sabina odbiera jak czytelnik. Tak jakby czytała powieść o Agacie. Kowalska pieczołowicie podkreśla rangę pisarstwa, w końcu Sabina kilka razy wspomni o zawodzie Agaty, o jej poetyckiej pasji.

Bohaterom powieści organizuje życie konwencjonalna miłość. Mówią i działają, zwracając się bezpośrednio do literatury:

Teraz będziesz słuchał. – „Sarenka” był to właściwie monolog, tak modny w literaturze współczesnej; monolog – historia kobiety zakochanej w żonatym człowieku (P, 186).

Powieść Magdy Szabó, o której wspomina Agata w rozmowie z kochankiem, stanowi punkt odniesienia dla poczynąń bohaterów. Ponownie motyw książki Szabó zostanie wprowadzony przez Teresę:

i kłótniwie psychologicznemu zjawisku analizowanemu przez autorkę: problemowi nienawiści kobiety do kobiety. Dobre to? – pyta z dobrą wolą Teresa? (P, 187).

Kowalska, stosując ironię, pokazuje czytelnikowi sposób myślenia obu bohaterek. Kochanka i żona Borysa czytają tę samą powieść o miłości, realizując zarazem ten sam schemat, co bohaterki czytanych przez siebie powieści. Różnica polega tylko na odmienności odczytania: dla Agaty jest to historia miłości, dla Teresy – zdrady.

Reguły konwencji pozwalają zrozumieć odgrywane w komunikacji miłosnej role bohaterów. Język romansu ma swoje zasady (czytelnik może je odrzucić lub przyjąć), jednak wybór – tak naprawdę – nie jest nam dany. Czytając, zawsze jeste-

śmy po stronie dyskursu. Podobnie zachowują się bohaterowie powieści. Sterowani przez autorkę, popełniają „błędy”, odsłaniając przed czytelnikami sztuczność i stereotypowość sytuacji intymnej. Agata „pochłania” powieści o miłości, tworzy poezję miłosną, wpisując się tym samym w model zachowań papierowych postaci. Dlatego przyrówna kochanka do Don Juana: „Mój żeński Don Juanie. [...] Don Juan... tak, możliwe; zdaje mi się, że go dobrze rozumiem, ale on stał się zły, jego to poszukiwanie pożarło” (P, 81).

Literatura pomaga bohaterce odkryć „ekstazę z książek o miłości” (P, 205). Lekturę Agata poleca też Sabinie. „Ona mi tak pomogła – powiedziała – ona mi odkryła... Ale nie powiedziała co” (P, 161). Aby przeżyć gorący romans, Sabina musiałaby wniknąć w przestrzeń lektur swojej przyjaciółki. Sabina również czyta, jest wzorową czytelniczką wierszy Agaty, a opowiadając o jej życiu odwołuje się do czytelnich dla odbiorcy klisz literackich. To Sabina opowiada Borysowi historię, w której oboje kochają wiersze Agaty:

pudełko druków, a pod drukami niebieski czarny leżał „Graal” i nie zapaliłeś papierosa, tylko wszedłeś, jeszcze stojąc, w to nie znane ci, choć odczuwalne już dla ciebie Agaty wnętrze, rdzeń Agaty, w marzenie jej o marzeniu (P, 74).

Cała opowieść mieści się w popękanej narracji prowadzonej przez Sabinę, która podświadomie pragnie doświadczyć podobnych porywów serca. „A trzy lata temu zobaczyłam, że znów jej zazdroszczę. Jak kiedyś, kiedy byłam sama, źle ubrana, brzydka i nieśmiała, a ona jak koliber [...]” (P, 145). Anka Kowalska „oddała” narrację kobiecie będącej w nudnym związku z nieciekawym mężczyzną, żyjącej w „marzeniu o jej marzeniu”. Narratorka – mężatka, cikliwa kobieta, nie potrafiąca się pogodzić ze swoim losem – idealizuje obraz miłości przeżywanej przez swoją przyjaciółkę. Paplając bez opamiętania, zagaduje własne nieciekawie życie, burząc także strukturę opowieści miłosnej, w której bohaterami pierwszoplanowymi powinny być zakochane osoby.



Inną odpowiedzią na pytanie o źródło niestandardowej opowieści narratora daje analiza relacji łączących bohaterów. Charles Baudelaire pisał:

Choćby nawet oboje kochankowie ogromnie pożądali się nawzajem, zawsze jedno z nich będzie spokojniejsze i mniej od drugiego szalone. On albo ona będzie operatorem, czyli katem; drugie przedmiotem, ofiarą<sup>14</sup>.

Patrząc na relacje trzech par opisanych w *Pestce* z perspektywy autora *Kwiatów zła*, Agata jest w związku z Borysem ofiarą. Mówi o tym wprost:

– Ten jego czyn, przejście po sobie i po mnie – dla niej – to będzie dobre. Będzie słuszne. I – nie zmaże tego tamto poprzednie „zło”: że był kiedykolwiek ze mną. To nawet będzie zwycięstwo. Marnotrawny syn powróci, krew popłynie z zarzniętego wołu.

Poruszyłam się. Powiedziała:

– Przepraszam.

Ale nie mogła się już pohamować.

– To nic, że ten zarznięty wół to będę ja.

– Agata (P, 180).

Agata staje się kozłem ofiarnym („zarzniętym wołem”), popełnia samobójstwo. Trzeba jednak wspomnieć o żonie Borysa. W ich małżeństwie role kata i ofiary odgrywane są naprzemiennie. Teresa swoim zachowaniem i obecnością zamęcza męża:

W tym czułym żarcie mieścił się kawał Teresy; któż to powiedział kiedyś o podobnej kobiecie, czy nie Teodor? – że chciałaby zasuszyć swego męża w zielniku; suchy i pozbawiony życia, ale w domu – powiedział (P, 171).

---

<sup>14</sup> C. BAUDELAIRE: *Dzienniki poufne*. W: *Odmieńcy* Wybór i oprac. M. JANION i Z. MAJCHROWSKI. Gdańsk 1982, s. 11.

Teresa przeszkadza w romansie: „Wiesz przecież, że nie mogę wiedzieć z góry. Teresa nigdy nie decyduje się ostatecznie” (P, 88). Kiedy więc Borys, zostawiając żonę i dzieci, doprowadza Teresę do depresji, to ona staje się ofiarą.

Podobnie niejasno przedstawia się związek Sabiny i Józefa. Z pozoru wzorowe małżeństwo, oparte jest jednak na relacji, w której (konserwatywny) Józef zdradza swoją żonę i próbuje zmusić ją do aborcji. Czy jednak w tym związku „katem” jest Józef? Krytyk zauważa:

Stojąc na gruncie etyki katolickiej, autorka opowiada się za małżeństwem jako jedyną formą, w której wzajemna miłość dwojga ludzi może się urzeczywistnić, owocować i doskonalić. Weryfikacja tej zasady przychodzi jednak ze strony najmniej oczekiwanej, bo wiedza o małżeństwie, jaką pisarka dysponuje, wyraźnie przeczy temu, co ma być wykazane. Wiedza ta już sama przez się – bez jakichkolwiek komentarzy – stanowi oskarżenie współczesnego małżeństwa do tego stopnia namiętne, bezkompromisowe i zupełne, że na pogorzeliśku krytyki zostaje właściwie sama tylko zasada, piękna i bezbronna. Pusta? Nie pusta. Weryfikuje się ona poprzez daremność prób urzeczywistnienia miłości poza małżeństwem. [...] Katharsis w tej tragedii to zrozumienie prawa miłości, przez człowieka ocalonego, jak i tego, który padł ofiarą, kształtując swym życiem tragedię omyłek<sup>15</sup>.

Jacek Susuł podkreśla, że Anka Kowalska patrzy na małżeństwo z perspektywy etyki chrześcijańskiej. Również bohaterowie powieści umacniają czytelników w takiej interpretacji:

Twoje małżeństwo. Ono się wydaje normalne. Czy nie wydaje ci się normalne także moje małżeństwo? Kto z obserwujących, któż na widowni ośmieli się powiedzieć złe słowo o tobie i twojej żonie? O Józefie i o mnie? (P, 144).

---

<sup>15</sup> J. SUSUŁ: *Anka Kowalska: „Pestka”*. „Tygodnik Powszechny” 1964, nr 50, s. 6.

Pytanie Sabiny odnosi się do zakłamania w związkach opisywanych przez Kowską. Relacje małżeńskie ukazane w powieści pozbawione są miłości, mówienie o niej w związku Sabiny i Józefa oraz Borysa i Agaty jest więc jakimś nadużyciem. Inaczej jednak będzie, gdy miłością określimy przyjaźń Sabiny i Agaty. Wtedy relacje uczuciowe dotyczą dwóch par: Borysa i Agaty oraz Sabiny i Agaty.

Co do miłości pierwszej pary nie mamy wątpliwości, ostatecznie gorące uczucie pomiędzy kochankami doprowadzi do samobójstwa kobiety. Jednak gdy założymy, że drugą parą tragicznych kochanków jest Agata i Sabina, to związek z Borysem wyda się mniej istotny. Barthesowski informator (Sabina) staje się Baudelaireowską ofiarą, a dramat rozgrywający się między heteroerotyczną parą jest wyłącznie „pożywieniem” dla zakochanej Sabiny, bohaterki-narratorki, która w swoim monologu opowiada historię burzliwego romansu, ale przede wszystkim swojej wielkiej, skrywanej miłości do drugiej kobiety. „Za to lubiłam na nią patrzeć, była to namiętność, którą ukrywałam z wielkim trudem” (P, 13), powie, aby już kilka chwil później dodać, że „pierwsze namiętne uczucie, jakie w sobie stwierdziła, to pragnienie, które ma teraz: wejścia w głąb [...]” (P, 15).

Sabina pragnie ze wszystkich sił wejść „w głąb” psychiki Agaty, przyjaciółki, którą kochała bardziej niż kogokolwiek w życiu:

Byłam jak radosny zwierzak, jak pies w trawie, widziałas psa tarzającego się w trawie? To było szczęście całkowicie niewinne, niewinny szal. [...] I tak mówiła, pachniało pastą i kawą, mówiła, a ja słuchałam i zapiekło mnie w oczach, i miałam sucho w gardle, Józef, myślałam, Józef i ja – ty i ona, dwa światy nigdzie nie graniczące ze sobą, dlaczego, dlaczego, a potem przypominałam sobie, że ona mi tu opowiada o mężczyźnie, który zdradził żonę i swoje dzieci, swoją przysięgę, i o kobiecie, która ani przez chwilę o tym nie myślała. I że to grzech był taki słodki i może tylko grzechowi wolno być takim słodkim, tak przejmującym. I że jej znów zazdroścę. Jak dawniej. I złapałam się na myśli, że musicie, że powinniście zostać ukarani, ona i ty, ten mężczyzna (P, 90).

Słowa, które „wypluwa” Sabina, nadprodukują sensy, rozsadzają opowieść, w której nie ma miejsca na niedopowiedzenia. O Agacie i Borysie wiemy wszystko, Sabina dopowiada najdrobniejsze fakty. Opowieść o Agacie odwraca uwagę od Sabiny, która w powieści nie jest zwykłą narratorką. Sabina nie mówi wiele o sobie, choć opowiada historię swojej miłości i zazdrości. Relacje przyjaciółki, którymi się „karmi”, służą jej do odgrywania w wyobraźni romansu, na który sama nigdy by się nie zdobyła. Porównując swoje związki, odkrywa nieważność małżeństwa z Józefem, a także niestabilność relacji z Agatą:

Matka nie miała się nigdy o tobie dowiedzieć, ja dopiero wtedy, gdy zawrócić jej było nie sposób, a ona zwierzała mi się z ciebie, stwierdziwszy po prostu, że jej samotna miłość na bezludnej wyspie może ją zanadto okaleczyć, uczynić niemową w tym jedynym miejscu, jakie jej prócz ciebie pozostało: w przyjaźni. Zawsze otwarta i prosta, przez parę lat zdobywała się na zadawanie gwałtu własnej przyjaźni ze mną, na zamknięcie przede mną drzwi na siedem pieczęci (P, 56).

Język zdradza Sabinę i ujawnia jak bardzo zaborczym jest narratorem. Chęć posiadania drugiej osoby – twierdzi Roland Barthes – określa osobę zakochaną:

Niezmienna myśl zakochanego: *inny winien mi jest to, czego potrzebuję*. [...] B.C.P (*brak-chęci-posiadania*, wyrażenie na modłę orientalną) jest odwrotnym substytutem samobójstwa. Nie zabić siebie (z miłości) oznacza: podjąć tę oto decyzję, że się nie będzie chciało innego posiadać. Jest to ta sama chwila, w której Werter zabija się i w której mógłby zrezygnować z posiadania Lotty: albo to, albo śmierć (chwila zatem uroczysta)<sup>16</sup>.

Miłość Sabiny do Agaty nie jest cielesna, lecz duchowa. Kobieta pragnie pojąć na własność świat uczuć Agaty, przecież zawsze była jej najwierniejszą pocieszycielką, wiedziała wszystko

---

<sup>16</sup> R. BARTHES: *Fragmenty dyskursu miłosnego...*, s. 319.

o każdym nowym kochanku, każdej miłostce. Pojawienie się Borysa (i nowej sytuacji intymnej) było nie do zaakceptowania. Zakochana kobieta chciała, aby druga należała do niej bezwarunkowo. Sabina podświadomie pragnęła być Agatą, przeżywać tak jak ona nowe uniesienia:

Jestem na pół zwierzęciem – wyznała mi kiedyś ze śmiechem i ze wstydem, a ja, mężatka, zniekształcona ciężą ostatnich miesięcy, słuchałam zafascynowana i zgorszona; tylko w literaturze spotkałam się z czymś podobnym, i była to dla mnie czysta fikcja, wyraz tęsknoty za tym, czego na ziemi nie ma, za przeżyciem, któremu nie odpowiada nic realnego (P, 70).

„Czysta literatura”, o której opowiada Agata, jest więc pragnieniem Sabiny, która wie, że tylko dzięki opowieściom przyjaciółki i sile wyobraźni jest w stanie dosięgnąć świata, jakiego nie może zaznać w małżeństwie z Józefem. Słowa Sabiny, potępiające Agatę i jej związek z Borysem, są więc samookłamywaniem się zakochanej kobiety:

I kiedy Józef powiedział, że to było do przewidzenia, zobaczyłam, jak się rozdwarzam, jak się boleśnie rozdzieram, i to byłam ja, której, której ozy i mózg mówiły: to było do przewidzenia. A na drugim brzegu, za głębiącą szczeliną, stałam ja druga, nierozumnie oddarta od tamtej widzącej i wiedzącej, i krzyczałam do Agaty!

– To nie ja! Nie ja! To ty wiedziałaś lepiej! (P, 48).

Sabina zazdrości Agacie jej „dziwnego, złowrogiego szczęścia, które hodowali jak nagrodę i karę” (P, 76). Odstawiona na boczny tor, bardzo chce powrócić do katalizatora swoich pragnień. Kiedy Agata ponownie zaczyna zwierzać się swojej przyjaciółce, Sabina czuje satysfakcję. „A ciebie zabolalo, że powiedziałam: byłam jedyną świecą, jaką wtedy miała” (P, 56). Wypowiedź skierowana do Borysa odsłania pragnienia kobiety, z jednej strony może być usprawiedliwieniem intymnej relacji, opierającym się na najwyższym zaufaniu, z drugiej – wyrazem dumy

z dostępu do tajemnic, do których Borys nie został dopuszczony. Narratorka, tworząc opowieść o gorącym romansie przyjaciółki, ukrywa swoje uczucia. Nadmiar dyskursu miłosnego Sabiny w opisie romansu Agaty i Borysa ma służyć odwróceniu uwagi od niej samej:

– Józef powiedział, kiedy Agata... On powiedział:

– Uważam, że to było do przewidzenia.

Wcale nie chcę go zobaczyć, jeszcze nie teraz. Borys, ja kochałam tę dziewczynę. Nie zrobiłam z tej miłości właściwego użytku, wciąż tylko brałam i brałam, jak żebrak. Potem wzbogaciłam się o Józefa, a jeszcze potem o Marka – i przestałam mieć dla Agaty nawet czas. Czas psychiczny, jak ona to nazywała (P, 42).

Anka Kowalska wprowadza narratora, który jest zakochany. Szczególny rodzaj miłości, jaki odczuwa Sabina, dostępny jest tylko między dwoma kobietami:

I pomyślałam po raz pierwszy, że Agata miała rację, kiedy mówiła, że najgorszym złem jest nie mieć nikogo. Nikt to według Agaty człowiek, któremu nie możesz wyjawić z siebie najważniejszego. Choćby tego tylko, co najważniejsze jest w tobie teraz, na jedną chwilę (P, 44).

Miłość fizyczna jakiej doświadcza Agata w kontaktach z mężczyznami nie jest zatem najważniejsza. Brak zaufania kończy wszelki związek. Pamiętajmy jednak, że słowa wypowiedane przez bohaterkę tak naprawdę są przywoływane przez Sabinę. Kreacja świata przedstawionego podlega zatem jej wyobrażeniom o miłości. Agata, o której opowiada narratorka, „nie ma nikogo” poza Sabiną, podobnie jak Sabina nie ma nikogo poza Agatą. Mężczyźni w tej relacji nie mają znaczenia. Józef i Borys są w tym przypadku postaciami drugoplanowymi. Mąż Sabiny przedstawiony jest jako nudny dorobkiewicz, zdradzający swoją żonę. Ogranicza ją i zmusza do usunięcia ciąży. Narratorka rzadko pozwala mu przemówić. Józef mówi tylko dwa razy: gdy

komentuje postępowanie przyjaciółki żony oraz kiedy Agata namawia go do odstąpienia od pomysłu aborcji:

siedziałam tu, w kuchni, a ona tam walczyła z moim mężem, abym nie zabijała mojego dziecka. [...] Było to jak ginekologiczne badanie; widziałam wyraźnie biały parawan i fotel, pozbawiający kobietę wszelkiej godności. Odpowiedziała, że od lat czterech, i tak, stale, zupełnie regularnie (P, 151, 154).

W obu przypadkach postać Józefa ma stanowić kontrast do opisu wspaniałości Agaty. Nudny pragmatysta wyrażający opinie o nierealności i fikcyjności życia podczas rozmów, jakie prowadzi z przyjaciółką żony, przyczynia się do wyidealizowania obrazu Agaty. Walecznej, odważnej kobiety, która staje w obronie słabszej:

Józef, widzisz, stanowił antytezę Agaty w moim życiu: ale Agata stanowiła także i moje przeciwieństwo, wybierając więc Józefa, pozostałam tylko wierna sobie, i to jest najcięższe oskarżenie (P, 46).

Podobnie budowany jest obraz Borysa, któremu Sabina oddaje głos równie rzadko jak Józefowi. Żyjący w nieciekawym małżeństwie, znudzony mężczyzna przedstawiany jest jako przeżywający drugą młodość czterdziestolatek. Nie jest romantycznym kochankiem. Bezwolny, poddaje się działaniom kochanki:

i czekaj, ja wiem, że nie wolno mi ciebie nazwać uwodzicielem; to Agata biegła do ciebie, to ona zdecydowała, chociaż ty pochyliłeś się nad nią, kiedy leżała z twarzą w słońcu, choć właśnie ona uczyniła ten gest odwieczny kobiety, to instynktowne i przeczące innemu instynktowi „nie” (P, 64).

Jego miłość do Agaty ciągle jest kwestionowana. Borys przedstawiony jest jako ten, który czerpie korzyści ze związku, a jednocześnie nie jest w stanie dotrzeć do kobiety którą kocha:

Chowała więc przed tobą swoje chore miejsce, jak się ukrywa dolegliwość budzącą wstręt. Jednak cierpiała jak zwierzę; cierpiało w niej nieufne zwierzę i przed tym zwierzęciem broniła ciebie długie lata w pojedynkę; sama przed sobą. W jej zrozpaczonej wyobraźni z człowieka, którego kochała, stawałeś się nagle facetem z gatunków, jakimi gardziła (P, 107).

Mężczyźni, których w swojej opowieści charakteryzuje Sabina, są jednostkami niezdolnymi zrozumieć kobiety. „To ja pragnęłam i chciałam; on pragnął i nie chciał” (P, 64) – powie Agata, podsumowując początek swojego romansu. Nawet ostateczna decyzja Borysa o opuszczeniu żony nie prowadzi do pełnego porozumienia między kochankami. Agata odwraca się od partnera, czego on nie dostrzega. W *Pestce* mężczyźni stanowią tło dla duchowego związku kobiet, które porozumiewają się często bez słów oraz potrafią wyjawić sobie najskrytsze sekrety. O takiej łączności nie ma mowy w relacjach kobiet i mężczyzn. To Sabina wychodzi na dworzec po załamaną po śmierci psa Agatę, przeczuwając że stało się coś złego; to Agata walczy o dziecko przyjaciółki.

Anka Kowalska, oddając Sabinie narrację powieści, tworzy postać literacką zakochaną w przyjaciółce i zagadującą swoje uczucie wobec niej. Przywołajmy jednak scenę ukazującą obie bohaterki:

Nie płacz, ja je urodzę. Jak tylko wyzdrowieję, będę je miała znów. Ono przecież żyje, ty wiesz.

Podbiegła pielęgniarka z niepokojem, ze zdumieniem w brwiach, powiedziałam, że nie, nie potrzeba mi nic, jestem zupełnie przytomna. Ale Agata podniosła głowę; oczy pełne zrozumienia, dłoń na mojej ręce. Tak, powiedziała, tak. I już nie mówiłyśmy nic (P, 162).

W sytuacji utraty dziecka przez Sabinę, potwierdza się niezwykły duchowy związek dwóch kobiet. Porozumienie, jakiego doświadczają w szpitalu, nie jest i nigdy nie będzie dostępne mężczyznom. Obietnica, jaką składa Sabina, jest przyrzecze-



niem złożonym bezpłodnej przyjaciółce, że urodzi jej dziecko. Ostatnia scena powieści jest potwierdzeniem ważności obietnicy. Agata ginie, skacząc pod tramwaj; w tym samym momencie Sabina dowiaduje się, że znów jest w ciąży – urodzi „dziecko Agaty”.

Powtórzmy raz jeszcze za Sabiną:

a to przecież ja cały czas mówię, i sam widzisz, jak staram się być sprawiedliwa, jak rozdzielam winę za to, co się stało, pomiędzy was, i jak wasze szczęście rozdzielam między was (P, 101).

Anka Kowalska, oddając „władzę” nad losami swoich bohaterów Sabinie, mówi o dwóch rodzajach komunikacji intymnej. Pierwszy – nadprodukuje sensory, tworząc historię „papierową”, w której fikcyjność związku podkreślana jest poprzez odniesienia do literatury. Drugi – z literatury ucieka, przynosząc rozwiązania, przed którymi się bronimy, ponieważ nie mamy dla nich słów.

## „Nieprawdziwy Kraj Prawdziwy”

### Stanisława Dygata doświadczanie Ameryki

Dwie podróże Stanisława Dygata do Stanów Zjednoczonych nie zaowocowały żadną powieścią, jego wspomnienia czy sprawozdania z podróży zawarły się w kilku opowiadaniach, felietonach i wywiadach. Epizod z życia, jakim był pobyt pisarza w Hollywood oraz w Nowym Jorku, tak szczątkowo opisany przez autora *Jeziora Bodeńskiego* nie mówi też nic ciekawego o niedostępnym w latach sześćdziesiątych czytelnikom kontynencie. Relacjonując swoje przygody i podróże za oceanem, Dygat wciąż na nowo rozpoczynał grę z czytelnikiem, zapowiadał sprawozdanie z podróży, którego nigdy jednak nie napisał.

Z wywiadu o znamienitym tytule *Bajka o moim Hollywood*<sup>1</sup>, przeprowadzonego przez Czesława Dondziłę, nie dowiadujemy się niczego o mieście, a o wytwórni filmowej niewiele. Pisarz zaczął szczególną relację z pobytu od wstępnych rozważań na temat teorii filmu, a następnie zapowiedział:

Teraz niech sobie Pan wygodnie usiądzie, przymknie oczy, oprze głowę o ramę fotela i już tylko słucha. A ja opowiem Panu bajkę. Bajkę o Hollywood. Bajkę o moim Hollywood<sup>2</sup>.

Dziennikarz, a wraz z nim ciekawy czytelnik, „przymyka oczy”, poddając się czarowi opowieści, żywcem wyrwanej z lite-

---

<sup>1</sup> C. DONDZIŁO: *Bajka o moim Hollywood*. „Film” 1964, nr 52, s. 16–17.

<sup>2</sup> Ibidem, s 17.

ratury. Dygat najpierw streszcza *Piotrusia Pana*, aby następnie wcielić się w bohatera Jamesa M. Barriego:

Kino stało się moim Nieprawdziwym Krajem Prawdziwym. [...] I oto nadszedł dzień, właśnie w roku 1960, kiedy znalazłem się przed dworcem w Los Angeles i stałem, patrząc w stanie nieporównywalnego uniesienia na słup z napisem Sunset Boulevard. Byłem wtedy krótko w Hollywood, ale zobaczyłem wszystko, za czym tęskniłem i nic mnie nie rozczarowało. [...] wyjechałem z głęboką wiarą, że sny nie są złudzeniem [...]³.

Powrót do Ameryki w 1964 roku okazał się innym doświadczeniem. Dygat opowiada:

Siedziałem nawet w szulerni z *Żądła*. Proszę Pana! Kiedy po tym wszystkim przeszedłem się Hollywood Boulevard, wydał mi się on dość obskurną dzielnicą z przedmieścia Częstochowy i zatęskniłem za ulicą Chełmską. Mit runął. Hollywood nie istnieje, a to całe Los Angeles ze swoimi figlowymi dzielnicami to po prostu miejsce, gdzie poważni ludzie poważnie pracują [...]⁴.

Skąd ta nagła zmiana perspektyw? W jednym zdaniu Dygat jest jeszcze Piotrusiem Panem, aby w drugim już całkowicie zmienić spojrzenie na otaczającą go rzeczywistość. Perspektywa zmienia się wraz ze sposobem, w jaki pisarz zwiedza miasto. W pierwszej odsłonie tylko patrzy, przechadza się, niczym *flâneur*, poszukując śladów filmowej lektury w realnie istniejących budynkach i miejscach. Druga podróż, w której pisarz miał czas na dokładne zwiedzanie, okazuje się wielkim rozczarowaniem. Paradoksalnie, spotkania z gwiazdami, przyjęcia dokonują spustoszenia w pozytywnym obrazie Hollywood. Z fabryki marzeń pozostaje tylko wytwórnia, produkująca – jak każda inna – marzenia na sprzedaż.

---

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem.

Rozczarowanie Dygata wynikało z przyjęcia przez niego odmiennej perspektywy niż ta z pierwszej podróży. Wtedy „przewodnikiem” pisarza był świat filmu, a przewodniczką – Betty Bronson, ulubiona aktorka, której poszukiwał w kinie, na billboardach. Podczas podróży z 1964 roku Dygat nie zwiedzał Los Angeles, ale krainę własnych wyobrażeń, szukał śladów własnego oczarowania filmem. Jak Don Kichot zagłębiał się w przestrzeń fantazmatu, tak Dygat podróżował w poprzek świata, przez krainę ukochanych filmów. Druga podróż była inna, bo przewodnikiem polskiego literata był wówczas prawdziwy człowiek – Bronek Kapera. Fantasmagoryczna mapa została zastąpiona przez rzeczywistość, w której nie było miejsca na wyimaginowaną aktorkę. Miasto, które Dygat zwiedzał – tak naprawdę – pierwszy raz, okazało się nie do zniesienia. Druga podróż nie była zatem degradacją pierwszych doświadczeń, stanowiła całkiem nowe przeżycie, rzeczywistości odczarowanej, której pisarz nie chciał w Ameryce dostrzec.

Wyrządzone przez „realną” podróż szkody można jednak szybko naprawić. Puenta opowieści – w wywiadzie – jest powrotem pisarza do filmowego sposobu patrzenia na zwiedzaną przestrzeń:

- Przepraszam Pana, ale taśma nam się kończy.
- Bogu dzięki. Ale czy zdążę jeszcze słówko?
- Po powrocie do Warszawy wyszperałem w katalogu filmowym „New York Timesa”, że dosłownie trzy lata temu Betty Bronson nakręcała w Hollywood film pod tytułem *Naked Kiss*.
- Taśma się skończyła.
- Bogu dzięki<sup>5</sup>.

Poszukiwania ukochanej aktorki dają rezultat w momencie, w którym Dygat przerwał swoją „prawdziwą” podróż, a zaczął przemierzać świat filmu. Ironiczny wydźwięk artykułu, a także jego specyficzny kształt, pozwalają na potraktowanie go jako literackiej hybrydy opowiadania i wywiadu. Niezależnie od tego,

<sup>5</sup> Ibidem.

jak zinterpretujemy całą wypowiedź, podróż do Ameryki nie jest w tym tekście najważniejsza. Zdzisław Skwarczyński pisze:

Pragnie Dygat [...], by czytelnik zaufał w pełni zadzierzgniętemu przez lata twórczości przymierz, żeby go poprowadzić w świat osobistych wzruszeń, wyzwolić z zależności od spółki Arystoteles z producentami hollywoodzkimi i poddać spontanicznej sile doznań zmysłowych<sup>6</sup>.

Badacz w podejściu pisarza do podróżowania widzi kontynuację tradycji sternowskiej. Podróż stanowi w niej metaforę życia ludzkiego. Przypadek autora *Karnawału*, chociaż czerpie on inspirację z dawnych wzorców, jest jednak bardziej wyrafinowany. Podróż Dygata po Ameryce odbywa się w dwóch przestrzeniach: realnej oraz wyobraźniowej. Relacje z wojaży imaginatywnych za każdym razem przedstawia autor w prozie, jej ślady obecne są w rzucanych mimochodem przez bohaterów komentarzach na temat filmów, aktorek. Wydawałoby się, że jeśli czytelnik chce odnaleźć prawdziwą relację z podróży, to powinien sięgnąć do publicystyki. Dygat opisuje tam to, co zobaczył podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych. I tym razem jednak opis okazuje się iluzją:

Jestem w New Yorku i nie jestem. Właściwie niewiele się zmieniło pod tym względem od czasu dziecinnych marzeń o odwiedzeniu tego miasta. Przede mną, wokół mnie New York jak na pocztówce, jak na filmie i równie niedostępny, ponieważ człowiek, który mnie nie zna i którego nic nie obchodzi ani ja, ani wydarzenia mojego życia nie przetrząsnął mi bagażu<sup>7</sup>.

Relacja z pobytu w Nowym Jorku nie zawiera tak naprawdę żadnej informacji o obcym pisarzowi mieście. Dygat ponownie, jak w wywiadzie, snuje opowieść, w której realne łączy

<sup>6</sup> Z. SKWARCZYŃSKI: *Stanisław Dygat*. Warszawa 1976, s. 166.

<sup>7</sup> S. DYGAT: *Z podróży do New Yorku*. W: IDEM: *Utwory rozproszone*. T. 1. Warszawa 1991, s. 175.

się z wyobrażeniowym. Ponownie wciela się w rolę Piotrusia Pana, ukazującego ciekawym czytelnikom fragmenty kolorowej pocztówki, do której dostęp ma każdy.

Akcja opowieści rozgrywa się przed świtem, w ciemności, która buduje nastrój tajemnicy. Bohater-narrator oczekuje na zejście ze statku. Jest zniecierpliwiony, chce rozpocząć zwiedzanie. Dygat pisze:

stoję na górnym pokładzie i patrzę. Nikomu na tym statku nie przyszłoby to na myśl, jak nie przyszłoby na myśl mnie patrzeć na Warszawę, gdybym statkiem „Bajka” przyjechał z Młocin w środku nocy [...] <sup>8</sup>.

Pisarz patrzy na wschód słońca. W momencie, w którym zaczyna obserwować budzące się do życia ze snu miasto, zmienia się także perspektywa i sposób prowadzenia opowieści. Znika zniecierpliwienie, na dalszy plan odchodzą problemy z celnikiem.

Dygat tworzy analogię pomiędzy tym co, widzi a przestrzenią swojską. Wielki statek zostaje porównany do łodzi pływającej po Wiśle. Wspomnienie o wycieczkach „Bajką” ponownie zmienia sposób przedstawiania. Nazwa łodzi otwiera na doznania fantasmagoryczne, pisarz patrząc na Nowy Jork, opowiada czytelnikom bajkę. Co więcej, nie jest to relacja naocznego świadka. Fragment tekstu, w którym Dygat porównuje budynki do „zabawek z klocków” <sup>9</sup>, to opis pocztówki. Kartki o małej wartości, ponieważ „nie ma [ona] nawet podkładu muzycznego, do którego przyzwyczailiśmy się przy podobnych widokach New Yorku...” <sup>10</sup>.

Czytelnik otrzymuje obraz co najmniej podwójnie zapośredniczony. Patrzy na Stanisława Dygata, który ze statku spogląda na miasto, znajdujące się jednocześnie i na pocztówce, i przed oczami pisarza. Zawieszony pomiędzy Warszawą a Nowym

<sup>8</sup> Ibidem, s. 175.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem.

Jorkiem, przesyła pocztówkę z Nibylandi: „Nie pozdrawiam Was dzisiaj. Pozdrawiam New York o świcie, New York, którego nie znam i nigdy nie poznam”<sup>11</sup>.

Opis przeżytego doświadczenia jest niemożliwy, idealna sytuacja poznawcza, której uczestnikiem chce być bohater-narrator jest mu niedostępna:

Nie powinienem podróżować. Nie potrafię być dziwkarzem podróży, który płocho i lekkomyślnie spędza noc w tym, to w tamtym mieście [...]. Chciałbym przeżyć trwałych i głębokich, chciałbym wiązać się ostatecznie i na zawsze. Cóż, kiedy trwale i ostatecznie związany jestem z tą jedną i jedyną, której wcale sobie nie wybrałem<sup>12</sup>.

Stanisław Dygat nie jest typowym turystą, nie oczekuje pięknych, ale jednorazowych przeżyć. Mityczna kraina filmów, świat, poznawany z pocztówek i plakatów kinowych to przestrzeń, do której stale powraca. Przestrzeń w przestrzeni. „Powieści Dygata ukazują portret człowieka zamkniętego w świecie własnych przeżyć” – pisze Barbara Gutkowska<sup>13</sup>. Podobnie stwierdza Zbigniew Kubikowski:

Tak toczy się karuzela marzeń i losów bohaterów opowiadań i powieści Dygata. Nikt nie może przekroczyć swego kręgu istnienia. Nikt nie może wyjść poza granice swojej rzeczywistości<sup>14</sup>.

Dla pisarza niejednokrotnie utożsamianego ze swoimi bohaterami powieściowymi pasja podróżnicza stała się wizytówką:

Stanisław Dygat uwielbiał podróże. Co go fascynowało w tych wyprawach? Smak świata, ludzie, pejzaż, klimat zwiedzanych miast, miasteczek. Po przyjeździe do obcego miasta wstawał bardzo wcześnie każdego dnia i wybiegał podglądać jak budzi się

---

<sup>11</sup> Ibidem, s. 176.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata. Czas i przestrzeń życia i marzenia*. Katowice 1996, s. 70.

<sup>14</sup> Z. KUBIKOWSKI: *Krąg istnienia*. „Odra” 1958, nr 34, s. 6.

to nieznane mu miasto. Wsiadał do autobusu i jeździł od pętli do pętli. Wchłaniał je, nasyczał się błyskawicznie. I może dlatego właśnie skracał swoje podróże.

– Do domu! do domu!<sup>15</sup>

Sensualne, pośpieszne doświadczanie przestrzeni – taki kształt mają relacje z podróży pisarza. Ciągłe powroty, tak charakterystyczne i na stałe utrwalone w recepcji twórczości prozaka, wskazują na jego przywiązanie do własnego kraju. Jednak czym dla Dygata felietonisty, podróżującego po Ameryce, jest prawdziwy dom? Claudio Magris pisze:

Ten, kto podróżuje, jest zawsze włóczęgą, obcym, gościem; śpi w pokojach, gdzie przed i po nim mieszkali nieznajomi, nie ma poduszki, na której mógłby złożyć głowę, ani dachu nad nią. Pojmuję więc, że nie można nigdy naprawdę nie posiadać domu, przestrzeni wykrojonej z nieskończoności wszechświata, lecz tylko przebywać w nim przez pewien czas, przez jedną noc albo przez całe życie, w poczuciu szacunku i wdzięczności. Nie bez powodu podróż jest przede wszystkim powrotem i uczy, jak mieszkać bardziej swobodnie, bardziej poetycko we własnym domu. [...] W podróży, będąc nieznajomym wśród nieznajomych uczymy się być Nikim, pojmujemy konkretnie, że jesteśmy Nikim. To właśnie pozwala w ulubionym miejscu, które stało się niemal częścią albo przedłużeniem nas samych, powiedzieć za Don Kichotem: tutaj wiem, kim jestem<sup>16</sup>.

Posiadanie domu jest warunkiem koniecznym do prawidłowego przeżywania podróży. Aby móc podróżować, trzeba przekraczać granice<sup>17</sup>, opuszczać dom, aby rozpoznawać jego ślad w innym miejscu i innej przestrzeni. Dygatowi bardzo blisko jest do Don Kichota, który w konfrontacji z obcą przestrzenią konstruuje własną podmiotowość. Przebudowywanie własnego świata odbywa się poprzez nieustanną podróż. Podróż

<sup>15</sup> W. ŻUREK: *Wyjechał w kolejną podróż...* „Argumenty” 1978, nr 44, s. 8.

<sup>16</sup> C. MAGRIS: *O podróżowaniu*. „Zeszyty literackie” 2006, nr 1, s. 57.

<sup>17</sup> Zob. Ibidem, s. 55–65.



przez świat, który Dygat postrzega jako złożony składa się z odłamków: Francji (przez obywatelstwo, krewnych), Niemiec (przez historię), oraz dwóch przestrzeni – najbardziej realnych i nierealnych zarazem: Polski i Ameryki. „Nieprawdziwy Kraj Prawdziwy” Dygata to w największej mierze Polska – geograficzna przestrzeń, w której rodzi się kontrapunkt do świata baśni, jaki symbolizują Stany Zjednoczone Ameryki, kraj, od którego można się odbić jak od lustra, aby lepiej rozpoznać własne „ja”. Zagubienie pomiędzy dwoma przestrzeniami wpływa na ukształtowanie własnej osobowości. Relacja z podróży po Ameryce nie jest zatem przewodnikiem, czy krótkim sprawozdaniem z wrażeń. W pośpiechu nie da się przecież nic dokładnie poznać:

Podobno ludzie dziwili się, dlaczego zacząłem, przed paru miesiącami, pisać felietony o Ameryce. Nie zamierzałem pisać felietonów o Ameryce. Napisałem coś, co mi przyszło do głowy i co właściwie przypadkowo wiązało się z Ameryką. [...] Zdumiewają mnie ci, którzy po kilkutygodniowym pobycie w Stanach Zjednoczonych piszą felietony, reportaże i książki. Wydaje im się, że spoczywa na nich obowiązek dokładnego odrysowania oblicza tego kraju, sformułowania o nim zdecydowanych opinii, triumfalnego udzielenia odpowiedzi na nękające świat tajemnicze pytanie: czym jest Ameryka? [...] Ameryka jest tak samo skomplikowana. Może bardziej, ponieważ jest większa i ma większe możliwości wywierania wpływu na los świata. Europejczycy stworzyli sobie wizję Ameryki, która w ogóle nie istnieje. Trochę z anegdotek, a anegdotki przeważnie wywodzą się z opinii powierzchownych albo po prostu fałszywych<sup>18</sup>.

To nie zwiedzanie, a raczej odwiedzanie przestrzeni osławianej przez lata. Za pośrednictwem kolorowych pocztówek, które – jak ironizuje pisarz w opowiadaniu *Pozdrowienia z Hawru* – są winne rozczarowaniom zwiedzających obce kraje po raz

---

<sup>18</sup> S. DYGAT: *Zapiski amerykańskie*. W: IDEM: *Koło notatnik*. Warszawa 1984, s. 197.

pierwszy. Podróż z 1964 roku nie jest pierwszą wizytą autora za wielką wodą. W Polsce odwiedzał bajeczną krainę w prze-strzeni sztuki:

Byłem w PKO, gdzie za bony uzyskane z czeskiego wydania *Disneylandu* kupiłem sobie krem do golenia Yardleya, małą butelkę whisky, *polish ham* w puszcze i jeszcze coś tam [...]. Położyłem się na tapczanie i zacząłem się zastanawiać, skąd wzięło się powiedzenie: „tempo amerykańskie?”. Zawsze sobie wyobrażałem, że w Nowym Jorku ludzie pędzą przed siebie z obłędem w oku, wpadają na siebie, rozpychają się [...]. Wyobrażałem sobie, że tak to wygląda jak w Warszawie to, co nazywają tempem amerykańskim i gonitwą za dolarem. [...] Przechodnie na ulicach Nowego Jorku wydali mi się spokojni i rzeczowi. Powoli wsiadają do autobusów i powoli z nich wysiadają [...]¹⁹.

Pierwszy etap podróży do Ameryki odbywa się w wyobraźni: narrator mieszkający w Polsce kupuje produkty przywozzące na myśl USA oraz rozmyśla nad pochodzeniem powiedzenia „tempo amerykańskie”. W czasie drugich odwiedzin (już realnych) Nowego Świata, opisuje swoje wrażenia z obserwacji nowojorskich ulic:

Może naprawdę umarłem i nie wiem o tym, i błąkam się wśród żywych, którzy nie mogą mnie rozpoznać i nie mogą rozpoznać faktu mojego istnienia? Nie popadam w kompleks niższości. [...] I oto nagle moje marzenie spełnia się. Śpieszy się. Prawie biegnie i hura: jest ZZIAJANY. Przemyka się wśród ludzi, potrafił starszą panią, nawet nie spojrzał, nie przeprosił, mknie, pędzi dalej. Oczywiście, oczekujecie, iż okaże się, że to Polak na delegacji, ktoś taki, albo najgorszym razie emigrant. Otóż nic takiego. Typowy, najtypowszy Amerykanin, nawet elegancko ubrany i z małą paczuszką na długim sznurku. Boże co za ulga. [...] Patrzyłem za nim z żalem, ale nastrój mój się poprawił: czułem się znowu człowiekiem, nie duchem²⁰.

¹⁹ Ibidem, s. 199.

²⁰ Ibidem, s. 201.

Ironiczne wymieszanie realiów, zapośredniczenie i uzależnienie z pozoru obcych sobie światów od obecności lub braku „amerykańskiego tempa”, wskazuje na cel przemieszczania się Dygata. „Podróż to doświadczenie rodem z Musila, związane bardziej z poczuciem ewentualności niż z zasadą rzeczywistości” – pisze Magris<sup>21</sup>. Podróżując, Dygat ciągle gra z rzeczywistością. Sprawdzając swoją uzyskaną w Polsce wiedzę, urealniam ją i umacnia swoje „ja”. Poszukując egzystencjalnych korzeni, odkrywa swojskość w obcej przestrzeni:

Aby poznać jakieś miejsce, trzeba zobaczyć je ponownie. To, co znane i bliskie, wciąż na nowo odkrywane i wzbogacane, staje się obietnicą fascynacji, przygody. Kiedy rozmawiamy po raz dwudziesty albo setny z przyjacielem, lub kochamy się z drogą nam osobą, odbieramy to nieskończenie bardziej intensywnie niż za pierwszym razem. Tak samo rzecz się ma z miejscami: najbardziej fascynującą podróżą jest powrót, jak w przypadku odysei; miejsca naszych stałych tras, codzienne mikrokosmosy znane od lat, są wyzwaniem godnym Ulissesa<sup>22</sup>.

Aby poznać własny świat, potrzebujemy perspektywy, dystansu, punktu, od którego można się odbić. Punktem tym dla Stanisława Dygata są Stany Zjednoczone. Z ich fantasmagorycznej obecności w domowej przestrzeni buduje on obraz domu własnego.

Bajkowa podróż, zmiana perspektyw sprawiała, że raz Polska, a raz Ameryka była w relacjach Stanisława Dygata „Nieprawdziwym Krajem Prawdziwym”.

---

<sup>21</sup> C. MAGRIS: *O podróżowaniu...*, s. 61.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 65.





## Gombrowicz i Czysta Forma

### O zapomnianym szkicu Józefa Bujnowskiego

*Teoria czystej formy we własnym komentarzu Gombrowicza* Józefa Bujnowskiego to szkic osobliwy. Czytelnik do końca nie wie, kto jest jego bohaterem. Gombrowicz, któremu krytyk oddaje głos? Stanisław Ignacy Witkiewicz, którego teoria Czystej Formy mocno współtworzy strukturę samego wyводу? A może tym bohaterem jest sam Józef Bujnowski, ukryty za słowami i z tego ukrycia kierujący logiką osobliwego szkicu?

Artykuł o Gombrowiczu był na tyle ważny dla emigracyjnego krytyka i uczonego, że powracał do niego trzykrotnie. Po raz pierwszy został opublikowany w holenderskim czasopiśmie „Soma” w roku 1972 (w przekładzie Adriaana Nederberga)<sup>1</sup>; rok później, w skróconej wersji, w londyńskich „Wiadomościach”, jako *Gombrowicz a teoria czystej formy*<sup>2</sup>; i wreszcie – w pełnej wersji – w roku 1989 na łamach „Zeszytów Naukowych Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie”, jako *Teoria czystej formy we własnym komentarzu Gombrowicza*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> J. BUJNOWSKI: *Gombrowicz en de theorie van der Zuivere Vorm*. Tłum. A. NEDERBERG. „Soma” 1972, nr 28, s. 61–71.

<sup>2</sup> J. BUJNOWSKI: *Gombrowicz a teoria czystej formy*. „Wiadomości” [Londyn] 1973, nr 30, s. 4.

<sup>3</sup> J. BUJNOWSKI: *Teoria czystej formy we własnym komentarzu Gombrowicza*. W: *Zeszyty Naukowe PUnO. Nowa seria*, nr 1: *Prace Polonistyczne*. Red. A.H. MOSKAŁOWA. Londyn 1989, s. 5–20.

Przed omawianym tu szkicem Józef Bujnowski tylko dwukrotnie odwołał się do Gombrowicza. Przypomnijmy te krótkie wypowiedzi o autorze *Ferdydurke*. Pierwsza – z roku 1964 – zamieszczona została w obszernym *Szkiecie literackim i krytyce artystycznej*, opublikowanym jako rozdział fundamentalnej *Literatury polskiej na obczyźnie 1940–1960*; Bujnowski poświęca tam autorowi *Kosmosu* jako „krytykowi” dwie strony<sup>4</sup>. Druga – z roku 1970 – stanowi odpowiedź krytyka na ankietę zamieszczoną w londyńskich „Wiadomościach” po śmierci Gombrowicza<sup>5</sup>.

To pozornie niewiele, ale jednak – podskórnie – wystarczająco, by sformułować opinię o poecie (nie krytyku) Józefie Bujnowskim, jako pozostającym pod wpływem wielkiego pisarza. Marta Karpieńska sformułowała następującą tezę:

Trudno wyzbyć się wrażenia, że bałwochwalcemu czynowi poety patronuje niedościgły mistrz prowokacji – Witold Gombrowicz. Żywił gry, przenikający wszelkie działania autora *Ślubu*, kazał mu ustawicznie jątrzyć twórczo, zaprawiać dobre polskie samopoczucie łyżką dziegciu. Postępek lirycznego turysty, który, nie bacząc na nikogo, sam obwołuje się poetą-laureatem, ma w sobie coś z Gombrowiczowskiej bezceremonialności. Ów gest – tyleż zuchwały, co kpiarski – jest uderzeniem w emigracyjne mitotwórstwo, utrwalane przez, nieautentyczne w odczuciu Bujnowskiego, rytuały. Autor *Notatek turystycznych*, podobnie jak Witold Gombrowicz, widział w wychodźczych liturgiach literackich sztuczność zastygającą z wolna w karykaturę. W odpowiedzi na nią poeta folguje swojemu *ego*, pozwalając mu – z pomocą boskich sankcji – ogromnieć ponad zwykłą miarę, wyrastać nad wszystkich i wszystko<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> J. BUJNOWSKI: *Szkic literacki i krytyka artystyczna*. W: *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*. Red. T. TERLECKI. T. 1. Londyn 1964, s. 306–308.

<sup>5</sup> J. BUJNOWSKI: *O Witoldzie Gombrowiczu*. „Wiadomości” [Londyn] 1970, nr 2, s. 3.

<sup>6</sup> M. KARPIŃSKA: *Pielgrzymowanie heretyka. Józef Bujnowski wobec tradycji śródziemnomorskiej*. W: *Obcy – obecny. Literatura, sztuka i kultura wobec inności. Inny i obcy w kulturze*. Red. P. CIELICZKO, P. KUCIŃSKI. Warszawa 2008, s. 182.

Wpływ Witolda Gombrowicza („mistrza prowokacji”) na środowisko pisarzy emigracyjnych to temat osobny i pewnie – w jakiejś mierze – zmitologizowany. W opinii Marty Karpińskiej, Bujnowski jako poeta „ogromnie”. Jako krytyk, a zarazem uczony, w swoich szkicach i studiach wycofuje się jednak w cień. W kolażu cytatów, wypowiedzi pobocznych i przypisków, *per se* staje się komentatorem/komentarzem.

Marian Kisiel napisał w swoim rozpoznaniu głównych tendencji polskiej krytyki emigracyjnej:

Najwybitniejszym przedstawicielem krytyki opisowej na emigracji jest Józef Bujnowski, znakomity znawca polskiej i europejskiej poezji awangardowej XX wieku, krytyki i esaju na obczyźnie.

Bujnowskiego pasjonuje przede wszystkim systematyzacja zjawisk literackich, ich opis w ewolucyjnym ciągu, w porządku historii. Każde z nich stara się widzieć modelowo, jako immanentną część układu wyższego – zespołu dzieł, tendencji, nurtu, prądu, okresu. Konkretny utwór literacki nie jest dla niego tworem wyizolowanym, lecz sprzęgniętym (bezpośrednio lub pośrednio) albo z dominującą tendencją artystyczną, albo też ze społecznym środowiskiem pisarskim. Dla zrozumienia dzieła nie wystarczy zatem – twierdzi krytyk – rozumieć jego znaczenia, trzeba nadto widzieć je w kontekście szerszym, warunkującym jego estetyczną i socjalną pozycję.

Bujnowski stara się dotrzeć do tego, co stanowi o oryginalności dzieła i jego twórcy. Interesuje go – w planie węższym – program literatury, w planie szerszym – świadomość estetyczna. Pod tym względem niejednokrotnie przekracza zarysowane tutaj ramy krytyki opisowej, zbliżając się ku krytyce form<sup>7</sup>.

Swoją najpełniejszą wypowiedź o Gombrowiczu rozpoczyna Bujnowski właśnie tak, jak to zostało opisane w szkicu Mariana Kisiela – od ujęcia panoramicznego. Krytyk sytuuje postać pisarza na tle szerokiego kontekstu literackiego lat trzydziestych

---

<sup>7</sup> M. KISIEL: *Krytyka literacka na emigracji. Rozpoznanie wstępne*. W: IDEM: *Przypisy do współczesności*. Katowice 2006, s. 161.



(wtedy debiutował twórca *Pamiętnika z okresu dojrzewania*), krótko i treściwie przypomina główne problemy i dzieła, jakimi żyła ówczesna polska krytyka. Zaraz wywód zaczyna się jednak komplikować i rządzić inną logiką. Z pozoru nie ma w nim nic osobliwego. To przecież klasyczny szkic naukowy, z dużą ilością cytatów, które Bujnowski przywołuje jako komentarz, przytoczenie czy też świadectwo recepcyjne.

Przeglądowy i obiektywizujący szkic wszakże się rozwarstwia i rozszczaśnia. Krytyk najpierw oddaje głos Gombrowiczowi (tak zapowiada: „teoria [...] we własnym komentarzu”), by szybko mu go odebrać i na historycznoliterackiej scenie umocnić inną wielką postać – Stanisława Ignacego Witkiewicza. A przecież głównym bohaterem szkicu nie jest Witkacy. Tytuł artykułu wskazuje na dwa elementy, jakim Józef Bujnowski będzie chciał poświęcić swoją uwagę: Czystą Formę oraz Witolda Gombrowicza. I rzeczywiście, koncepcja Czystej Formy jest tym zwornikiem, który – zdaniem emigracyjnego krytyka – łączy Gombrowicza i Schulza, wraz z Witkiewiczem tworzących wielką trójkę pisarzy międzywojennych. Są oni, twierdzi Bujnowski, związani z sobą tematycznie i biograficznie. Ich sława i szacunek krytyki przyszedł za późno. Bujnowski napisał:

Witkiewicz przed debiutem Gombrowicza i Schulza miał za sobą już dwadzieścia kilka utworów dramatycznych, dwie powieści, *Wstęp do teorii czystej formy w teatrze*, [...] rozprawkę *O czystej formie* (powstała 1921, druk 1932) i szereg innych artykułów z zakresu filozofii sztuki. Równie nieuznany jak Schulz i Gombrowicz, był twórcą koncepcji *Czystej Formy*, która jako odnosząca się zarówno do malarstwa jak i sztuki słowa, zaważyła w widoczny sposób na twórczości obu młodych pisarzy.

Istotny sens tej koncepcji był taki, że znaczenie życiowe pojęć w poezji, postaci i wydarzeń w dramacie, przedmiotów w malarstwie nie jest ważne. Ważne jest głównie ich „napięcie kierunkowe”. I tak w percepcji plastycznej odbiorca w pewien sposób antropomorfizuje kształty. [...] Odpowiednikiem takiego przedmiotu w teatrze ma być bohater, w poezji pojęcie, poszczególny

wyraz, który dzięki swemu wewnętrznemu napięciu może „pęknąć” jak pocisk w psychice odbiorcy. Rządzi tu logika Formy. Czysta Forma jest idealnym układem takich napięć, które mogą być zupełnie pozbawione życiowego sensu. Jest to więc odwrót od jakiegokolwiek realizmu czy naturalizmu, usprawiedliwiający nonsens, absurd, wszelkiego rodzaju deformację, w imię „Czystej Formy”<sup>8</sup>.

Przedstawiona przez Bujnowskiego definicja Czystej Formy powinna także zwrócić uwagę czytelnika szkicu na samego krytyka. Zapytajmy, co jest (lub może być) odpowiednikiem takiego przedmiotu w tekście naukowym. Czy przypuszczenie, że szkic krytyczny mógłby mieć strukturę, którą oświeślałaby „logika Czystej Formy”, jest całkowicie nieprawdopodobne/nie-możliwe?

Józef Bujnowski rozpoczyna swój artykuł od przedstawienia sylwetki Gombrowicza, który debiutuje „boleśnie”<sup>9</sup>, co – jak sam stwierdza – jest typowe dla pisarza awangardowego. Następnie wprowadza definicję Czystej Formy, aby skonfrontować pisarza z kształtującą go teorią. Wszystko za pośrednictwem wyimków z wypowiedzi autora *Ferdydurke*, mających uwiarygodnić tezę o funkcjonowaniu w pisarstwie Gombrowicza „napięć kierunkowych”, które – jak napisze krytyk – najpełniej widać w *Kosmosie*. Chociaż do przedstawionej tu tezy krytyk wróci jeszcze kilka razy, to jednak nie wyjaśni, na czym owe „napięcia kierunkowe” miałyby w powieści polegać. Przed konkretną analizą Bujnowski ucieka, dlatego zasadność hipotezy staje pod znakiem zapytania. Patrząc na szkic z tej perspektywy, należy go uznać za propozycję lektury, której brak egzemplifikacji.

Inaczej prezentuje się jednak sam Witold Gombrowicz. Został on – wbrew założeniom pisanego wedle ustalonych reguł tekstu naukowego – tak sportretowany przez krytyka, by wzbudzić w czytelniku niepokój. Bujnowski, stawiając tezę o obecności teorii Czystej Formy w twórczości Gombrowicza, nie tyle wyjaś-

<sup>8</sup> J. BUJNOWSKI: *Teoria czystej formy...*, s. 7.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 5.

nia, ile stawia pytania. „Nie od razu zarysowało się ostrze najważniejszych problemów Gombrowicza, wypełniających mu później całe życie, całą twórczość [...]”<sup>10</sup> – pisze autor szkicu, by następnie skoncentrować się na rozwoju osobowości wielkiego pisarza.

Początku drogi twórczej prozaika poszukuje Bujnowski w dwóch momentach biograficznych: 1) spalenia domniemanej złej powieści, skrytykowanej przez przyjaciółkę; 2) publikacji *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, który jednakże nie został przyjęty entuzjastycznie. Oba fakty łączy figura anormalności. Jest ona obecna w większości przytoczonych przez badacza wypowiedzi pisarza, co więcej, uznana zostaje przez Bujnowskiego za element życia, a nie kreację pisarską. Potwierdzeniem tego ma być fragment *Rozmowy z Dominikiem de Roux*: „Ale nie dało się spalić rzeczywistości: »ja anormalny, chory degenerat, obmierzły i wyodrębniony«”<sup>11</sup>.

Warto wymienić kilka sformułowań jakimi określa się Gombrowicz, a które przytacza badacz: „maż bezforma”, „obrzydliwy”, „śmierdząca kałuża”, osoba „uprawiająca wstydlive” piarstwo, „patologia własna”, „niedojrzałość”. Po co krytyk zbiera te fragmenty autoanaliz pisarskich? Gdyby potraktować moment debiutu Gombrowicza, a także samego Gombrowicza za „przedmiot”, a szkic naukowy za miejsce, w którym wciela się idee Czystej Formy, otrzymalibyśmy esej, który empirycznie daje odczuć czytelnikowi, czym jest owo „napięcie kierunkowe” w teorii Czystej Formy. Przedmiotem oraz odczuwającym działanie przedmiotu byłby więc żywy człowiek, natomiast sprzecznością, wdzierającą się w racjonalnie pojmowaną przez czytelnika rzeczywistość, której – jak pisze Gombrowicz – „nie da się spalić”, byłyby wydarzenia z jego biografii. Takim wydarzeniem/zdarzeniem jest tutaj słowo krytyki, które uaktywniło w twórcy *Kosmosu* jego „napięcia kierunkowe”. Aż do linii absurdałnych, lecz układających się w całość skojarzeń.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 9.

Pierwsza klęska literacka, opinie krytyki wytykającej Gombrowiczowi niedojrzałość, są tu przedstawione jako *punctum*, które do tego stopnia uderzyło pisarza, iż zapoczątkowało układ formowania się nowej postaci: „człowieka i Gombrowicza”<sup>12</sup>. Cytaty z wypowiedzi pisarza krytyk komponuje w taki sposób, aby czytelnik stopniowo przechodził od jednego skojarzenia do drugiego, łączył brzydotę z pięknem. Gombrowicz, jakiego przedstawia odbiorcy Bujnowski, jest podmiotowością podzieloną. Jest pomiędzy pragnieniem bycia świetnym i czystym, a jednocześnie brudnym i zdeformowanym. W życiu mętny i nijaki, chce w swojej twórczości stać się błyskotliwy i piękny. I tu przychodzi z pomocą tak Bujnowskiemu, jak Gombrowiczowi pojęcie formy. Krytyk napisał: „Aby to osiągnąć, trzeba było przeciw siłom ciemności i bezformia wydobyć ze siebie siłę światła i formy”<sup>13</sup>. Tu, na przecięciu sztuki i prawdziwego życia, dostrzega autor szkicu „napięcie kierunkowe”, które kształtowało życie i późniejszą filozofię Gombrowicza. Dostrzega także różnicę pomiędzy rozumieniem formy przez Schulza i autora *Kosmosu*. Cytuje fragment z *Dziennika*:

choć każdy z nas inaczej sobie poczynął (bo gdy ja przez prowokację formy i jej dysonansowe wybuchy chciałem dojść do siebie, czy do człowieka w ogóle, on oddawał się tej alchemii gratis, z bezinteresownością istoty marginesowej), to jednak mieliśmy pewną cechę wspólną. Obaj byliśmy wobec Formy zupełnie sami<sup>14</sup>.

Bujnowski tak to spuentuje: „Koncepcja «stwarzania się poprzez stwarzanie formy» przede wszystkim jest gombrowiczowską filozofią kultury, gdzie każdy «habitus» pojęty jest jako Forma”<sup>15</sup>. I na potwierdzenie zacytuje fragment *Rozmowy z Dominikiem de Roux*:

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>15</sup> Ibidem.

Człowiek narzucający swoją formę jest aktywny, jest przedmiotem formy, on ją stwarza. Gdy forma jego dozna zniekształcenia w zetknięciu z formą innych ludzi, wtedy jest w pewnej mierze stwarzany przez innych, jest obiektem<sup>16</sup>.

Takiego zniekształcenia, chciałoby się powiedzieć, dokonuje Bujnowski z Gombrowiczem, wybierając do swojej opowieści o nim takie fragmenty z wypowiedzi pisarza, które pozwalają budować obraz artysty skonstruowanego jakby przypadkowo przez krytykę literacką. Bujnowski o specyfice Formy Gombrowicza pisze:

kiedy mówi, że człowiek w najgłębszej swojej istocie ma coś, co chętnie nazwałby „imperatywem formy” i jako przykład podaje wrodzoną nam konieczność „zaokrąglania kształtu”. Wyjaśnia to tak: „Wszelki kształt napoczęty domaga się uzupełnienia, gdy powiem *a* coś mnie zmusza do powiedzenia *b* i tak dalej”<sup>17</sup>.

Krytyk twierdzi, że to skłonność człowieka do budowania ciągu przyczynowo-skutkowego prowadziła Gombrowicza do zbudowania swojej teorii Formy. Dodaje nie wprost, że pierwsze głosy krytyki przyczyniły się do odnalezienia przez Gombrowicza Formy. W sposób niemający wiele wspólnego z klasycznie przyjętymi normami tworzenia tekstu naukowego, prezentuje czytelnikom proces krystalizowania się podmiotowości Gombrowicza, rozdartego pomiędzy cielesnością a koniecznością zapisywania siebie w tekście. Ambiwalencja pomiędzy ciałem a tekstem stanowi najważniejszy trop, jaki podsuwa Bujnowski odbiorcy. Trop ten zmierza do pojęcia Formy Zdegradowanej, która u Gombrowicza, zdaniem krytyka, jest sposobem na „zaokrąglanie”, doprowadzenie siebie i swojej sztuki do Czystości Formy. Fragment *Rozmowy z Dominikiem de Roux*:

---

<sup>16</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>17</sup> Ibidem.

człowiek ma dwa ideały, boskość i młodość. Chce być doskonały, nieśmiertelny, wszechpotężny – chce być Bogiem. Chce być kwitnący, świeży, wstępujący w życie – chce być Młody. Pragnie doskonałości, ale lęka się jej, bo wie, że jest śmiercią. Nie chce niedoskonałości, ale przyciąga go ona, bo jest życiem i piękną<sup>18</sup>.

„Zamyka tu Gombrowicz – konstatuje Bujnowski – swoją głęboką prawdę, choć stylizuje na groteskę nawet to ujęcie [...]”<sup>19</sup>. Niedoskonałość, ułomność okazała się drogą do stworzenia spójnej osobowości i wielkiej kreacji artystycznej. Pierwsze porażki, paradoksalnie, przyczyniły się do sukcesu Gombrowicza, który z krytycznych opinii na swój temat zrobił użytek i nobilitował formę zdegradowaną.

Bujnowski na tej analogii jednak nie poprzestaje, pokazując jak rodziła się świadomość twórcza artysty. Piszac o procesie kształtowania się i powstawania *Ferdydurke*, ukazuje przenikanie się Formy i życia. Cytując zdanie z *Rozmów z Dominikiem de Roux*:

[...] poczułem, że Ferdydurke wymyka mi się, nie chce mi służyć, zaczyna żyć własnym życiem, rządzić się własnymi prawami i zamiast godzić w moich wrogów, wiedzie mnie ku czemuś innemu<sup>20</sup>,

Bujnowski napisał:

Mamy tu do czynienia z protokołem, z zapisem przebiegu aktu twórczego. Wprawdzie Gombrowicz [...] wyjaśnia, że przyporządkowanie układu wynikało z odkrycia w czasie pisania sprawy „tak uniwersalnej, jak dramat formy ludzkiej, jak to bolesne zmaganie się człowieka z własną jego „formą”, cokolwiek by jednak odkrył, każde nowe odkrycie byłoby go zmusiło do przeporządkowania początku. Wiadomo dlaczego: konieczność „zaokrąglania kształtu”, konieczność „dopowiadania w myśl jakiejś logiki immanentnej kształtu”. [...] Ważne jest, że Gombrowicz coraz wyraźniej odczuwa i nazywa mechanizm tworze-

<sup>18</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 18.

nia się dzieła. I trzeba było tu przywołać owe „napięcia kierunkowe”, o których tak wiele mówił swego czasu Witkiewicz, aby ten mechanizm wyjaśnić<sup>21</sup>.

Narracja okazuje się – w rozumieniu krytyka – wszechogarniającą przestrzenią, której źródło znajduje się w życiu, lecz rozwój determinują wewnętrzne składniki dzieła. „Napięcie kierunkowe” jest zatem siłą wszechogarniającą, energią mitotwórczą, determinującą i konstruującą kolejne elementy tekstu na zasadzie „zaokrąglania kształtu”. Jest to energia wpływająca na pisarza i organizująca wewnętrzną strukturę dzieła.

(Prawem przypisu: hipoteza krytyczna Józefa Bujnowskiego i jego sposób czytania Gombrowicza jest, moim zdaniem, zaskakująco nowoczesna. Nie tylko kształt szkicu, ale także zawarte w nim sugestie przywodzą na myśl Derridiańskie kłącze, rozsadzające rzeczywistość i tworzące rozwarstwiającą się strukturę tekstową, co rusz odsyłającą do innego tekstu).

Bujnowski nie zapomina jednak o egzystencji:

Różnica w potraktowaniu Czystej Formy między Gombrowiczem a Witkiewiczem jest tylko taka, że dla Witkiewicza rola rzeczywistości i przedmiotu w sztuce miały właśnie tylko o tyle znaczenie, o ile organizowały owe „napięcia”, podczas gdy Gombrowicz nawet przez te „napięcia” chce interpretować rzeczywistość. I w *Kosmosie* chodziło mu o „wyodrębnienie tego nurtu Formy, żeby ona ukazała się sama w sobie, jak jakaś czarna rzeka, płynąca osobno, zbełtana, coraz nowo kryjąca w sobie możliwości kształtu, niezgłębiona”. [...] A tak właśnie widzi Gombrowicz rzeczywistość<sup>22</sup>.

Ważny cytat. Pokazuje niebezpieczeństwo porównań. Wskazując na różnice między Witkacym i Gombrowiczem, krytyk pisze o odmienności podejścia do Formy. Dzisiaj wiemy, że Czystej Formy Witkacego i Formy Gombrowicza nie da się połączyć, utożsamić, uspołnić. Tak samo z Schulzem. Kiedy mówi się

<sup>21</sup> Ibidem, s. 18–19.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 20. Cytat wewnętrzny z *Rozmów z Dominikiem de Roux*.

o Formie, niekoniecznie zbliża się ona w swoich szczegółowych uzasadnieniach, bo kiedy pojawia się jedno słowo w dyskusji, niekoniecznie musi ono znaczyć to samo.

Rozumienie przez Józefa Bujnowskiego pojęcia „formy” w twórczości Schulza, Witkacego i Gombrowicza wpisuje się jako jeden z wielu głosów w dyskusji nad twórczością wielkiej trójki modernistów. Jak wiadomo, ich koncepcje formy – już na poziomie samej wykładni – są problematyczne i trudne do porównania. Wybitność pisarzy, ich manifestowany indywidualizm, wzajemne kontakty, a także wypowiedzi autokrytyczne ukształtowały „szkolny” pogląd, iż są to pisarze zmagający się z „formą” jako pojęciem nie tylko literackim, ale i filozoficznym. Przypomina się często prowokacyjny list Gombrowicza do Schulza, w którym autor *Ferdydurke* pisał:

Nie o treść tu idzie, lecz o formę. Wobec trybunału, złożonego z przypadkowych czytelników „Studia” wzywam Cię do walki formalnej<sup>23</sup>.

Jak wiadomo, Schulz nie podjął tego tematu. Znany jest jednak stosunek autora *Sklepów cynamonowych* do Gombrowicza, którego twórczość komentował na łamach prasy. Witkacy z kolei w 1935 roku opublikował dwa teksty o twórczości Schulza. Pamiętając również o obecności Schulza i Witkacego w *Dziennikach* Gombrowicza, można stwierdzić, że ich wzajemne fascynacje, polemiki, ironiczne lub wynikające z żywego zainteresowania jednego pisarza drugim, powodować będą utożsamiające spojrzenie. Włodzimierz Bolecki zwraca uwagę na kreacyjny i mitologizujący rys stosunków trzech eksperymentatorów:

Warto [...] zmienić perspektywę tak, aby widzieć podobieństwa nie w tym, co łączy, lecz w tym, co dzieli, nie w tym co wspólne,

---

<sup>23</sup> W. GOMBROWICZ: *List otwarty do Brunona Schulza*. „Miesięcznik Literacki Studio” 1936, nr 7, s. 210. [dostęp: 20.03.2014r.: <http://cyfrowa.chbp.chelm.pl/dlibra/doccontent?id=8708&dirids=1>]



ale oczywiste, lecz w tym, co odrębne i ukryte, słowem, warto szukać podobieństwa Witkacego, Schulza, Gombrowicza nie w identyczności, lecz w różnicy<sup>24</sup>.

W słowach badacza widzę drogę, która mogłaby doprowadzić do pełniejszego rozpoznania różnic i podobieństw w rozumieniu formy przez trzy legendy polskiej literatury: Schulza związanego biograficznie i twórczo z kabałą, mistycyzmem; Gombrowicza zafascynowanego kulturą popularną, a także próbą odarcia człowieka z masek, jakie przybiera; Witkacego eksperymentującego w malarstwie i w literaturze.

Podobieństwa i różnice, które ich ukształtowały, można by rozszerzać, jednak nie ma na nie miejsca w tym szkicu. Należy pamiętać, że jest to tylko jeden ze sposobów interpretacji tekstów tych autorów, jaki ugruntował się długo po opublikowaniu przez Bujnowskiego swojego szkicu. Podejście badaczy do Schulza, Gombrowicza i Witkacego znacznie ewoluowało, dlatego tekst emigracyjnego pisarza należy czytać ze świadomością, że nie miał on możliwości prześledzenia olbrzymiej biblioteki tekstów krytycznoliterackich, dotyczących twórczości prozaików<sup>25</sup>.

Mimo szeregu mankamentów, propozycja lekturowa Józefa Bujnowskiego wydaje mi się interesująca i godna przemyślenia po latach. Tym bardziej, że jego osobliwy i zapomniany szkic nie był i nie jest odnotowywany przez badaczy i interpretatorów dzieła Gombrowicza. A przecież – chyba jako pierwszy – w tak

---

<sup>24</sup> W. BOLECKI: *Witkacy – Schulz – Gombrowicz*. W: IDEM: *Połowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*. Kraków 1999, s. 123.

<sup>25</sup> Zob. na ten temat prace J. JARZĘBSKIEGO: *Pojęcie „Formy” u Gombrowicza*. W: *Gombrowicz i krytycy*. Wybór i oprac. Z. ŁAPIŃSKI. Kraków–Wrocław 1984, s. 467–489; *Mędzy kreacją a interpretacją*. W: *Gombrowicz filozof*. Wybór i oprac. F.M. CATALUCCIO, J. ILLG. Kraków 1991, s. 177–205; *Mędzy awangardą a modernizmem: Witkacy, Schulz, Gombrowicz*. W: IDEM: *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*. Warszawa 1992, s. 7–18; M.P. MARKOWSKI: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007; J. DEGLER: *Witkacego teoria teatru*. W: S.I. WITKIEWICZ: *Czysta forma w teatrze*. Warszawa 1986, s. 5–27.

gruntowny sposób zwracał uwagę na zmagania twórcy *Ferdynand* z Formą. Powiedziała, że Forma Gombrowicza i Czysta Forma Witkacego nie znaczą tego samego. Bujnowski chociaż popełnił tu chyba błąd ekwiwokacji, winien być jednak pamiętany jako komentator twórcy *Kosmosu*.

Bujnowski, jak już wcześniej zaznaczyłam, wypowiadał się na temat Witolda Gombrowicza jeszcze dwa razy. W swoich wypowiedziach zawsze podkreślał stałą refleksję pisarza nad pojęciem Formy:

Gombrowicz nie jest krytykiem, a całe jego spojrzenie na krytykę, wszystkie wypowiedzi krytyczne, wynikają z pewnej koncepcji sztuki, koncepcji, którą, jako niezwykle czynny i nowatorski pisarz, stale praktykuje. Piszę gdzieś tak: „Nie jestem specjalistą od myślenia i nie ukrywam, że myśl jest tylko dla mnie pomocniczym rusztowaniem”. Tym pomocniczym rusztowaniem jest koncepcja „Formy”, ustawicznej z nią i o nią walki i wiecznego wobec niej niewolnictwa. Na nim Gombrowicz buduje całą swą artystyczną i publicystyczną twórczość. „Ludzkość jest tak zrobiona – notuje – że wciąż musi siebie określać i wciąż uchylać się własnym definicjom. Rzeczywistość nie jest czymś, co dałoby się bez reszty zamknąć w formie. Forma nie jest zgodna z istotą życia. Lecz wszelka myśl, która by pragnęła określić tę niedostateczność formy, też staje się formą i przez to potwierdza jedynie nasze dążenie do formy”. [...] To „pomocnicze rusztowanie” urasta niemal do rozmiarów heglowskiej metody dialektycznej (teza-antyteza-synteza). W tej sferze mieszczą się też jego wypowiedzi o krytyce. Ale znów rzecz w tym, że większość tych wypowiedzi znajduje się w *Dzienniku*<sup>26</sup>.

Pomimo podobieństw i zbieżności tezy, charakter szkiców jest całkiem inny. W syntezie krytyki Bujnowski porządkuje, a także podkreśla literackość i fikcjonalność wypowiedzi Gombrowicza zamieszczonych w *Dzienniku*. W odpowiedzi na ankietę londyńskich „Wiadomości” zwraca uwagę na kreacjonizm pisar-

<sup>26</sup> J. BUJNOWSKI: *Szkic literacki i krytyka artystyczna...*, s. 306.

stwa Gombrowicza. Na tym tle *Teoria czystej formy* we własnym komentarzu Gombrowicza, przemilczany i nieodnotowywany przez badaczy tekst, godny jest przedyskutowania i przypomnienia. Prowokuje do dyskusji i sprzeciwów, odsłania czytelnikom swoje mankamenty.

Nie sposób go zlekceważyć.

## Paradoksy

### Wokół recepcji twórczości Zdzisława Stanisława Pietrasa

Pisanie o przeszłości nie jest sprawą łatwą. Pozytywistyczne tęsknoty literaturoznawców do historii jako tematu literackiego nadal wzbudzają pragnienie napisania historii wielką literą. Zaniżanie lotów w literaturze fabularyzującej historię jest w polskim literaturoznawstwie wciąż niemiłe widziane i odbierane jako niewartościowe. Historia to nazbyt poważna dziedzina badań, aby móc oddać ją laikowi, jakim w odczuciu krytyków był Zdzisław Pietras, pisarz „specjalizujący się w tropieniu wątków historycznych”<sup>1</sup>, mający na swoim koncie szesnaście powieści historycznych.

Urodził się 1927 roku w Dębińsku Wielkim, małej wsi na terenie województwa śląskiego. Miejsce urodzenia dla twórczości pisarza jest o tyle istotne, że często akcentowano jego rolę. Stanisław Pieleś w recenzji podsumowującej wydanie *Ciem* napisał:

Debiut powieściowy Zdzisława Pietrasa zaciekawia chociażby z tego względu, że poglądy współczesnej młodzieży śląskiej (autor jest Ślązakiem, liczy trzydzieści parę lat) na stosunek młodych Polaków, mieszkających na Śląsku, do Niemców (i odwrotnie) ćwierć wieku wstecz – nie mogą być nam obojętne<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> W. STANISZ: *Miłość i polityka*. „Poglądy” 1970, nr 14, s. 11.

<sup>2</sup> S. PIELES: *Powieść o polsko-niemieckim pograniczu*. „Poglądy” 1963, nr 4, s. 16. Por. także inne opinie: A. PIOTROWSKI: *Pogranicze w przededniu*. „Słowo Powszechne” 1962, nr 255.

Zainteresowanie miejscem urodzenia pisarza zwraca uwagę na kategorię małej ojczyzny, szczególnie ważnej, gdy uwzględnimy rolę, jaką w historii Polski odegrał Śląsk. Powieści Pietrasa poruszają problematykę związków terenów historycznie zapalnych z ciężkim życiem rodowitych mieszkańców. Pisarza szczególnie interesują dwudziestowieczna zawierucha dziejowa spowodowana przez II wojnę światową (*Ćmy* [1962], *Dziewczyna z bukowego parku* [1965], *Dlaczego zamilkłeś?* [1967], *Ula i ty Bernardzie* [1970]), a także odległa historia Polski, uwyrażniona w biografiach wielkich przywódców i władców (*Obrona Niemczy 1017* [1967], *Mieszko II. 990–1034* [1972], *Włódka z Brzeziewa* [1973], *Kazimierz Odnowiciel* [1976, 1979], *Bolesław Krzywousty* [1978, 1982]). Historia Śląska, rozwój oraz przemiany obyczajowe i moralne jej mieszkańców stanowią główny temat tego pisarstwa. Wzbudził on niepokój krytyków literatury. Dla jednego z nich wielka historia musi mieć dokładną realizację literacką:

Nie do pomyślenia jest, by Henryk, otarty na obcych dworach rycerz, dziwił się, że należy zachowywać powściągliwość w pertraktacjach małżeńskich. Średniowieczny *savoir-vivre* był tu bardzo skomplikowany. Najzupełniej także fałszywie i niezgodnie z duchem epoki brzmi oburzenie, że ma poślubić żonę „dla srebra”<sup>3</sup>.

Oburzenie krytyczki przekonanej o swoim świętym prawie do krytykowania „niedouczonego” pisarza powtarza się w prawie każdej recenzji. Witold Nawrocki zarzuca *Sprawiedliwemu z Wrocławia. Powieści o Henryku Probusie*, że Pietras pisze „[...] naiwnie jakby przejąwszy się nazbyt naiwnością śląskich średniowiecznych kronikarzy [...]”<sup>4</sup>. Zarzut swój podbudowuje tezą następującą:

---

<sup>3</sup> A. JELICZ: *Trzy powieści historyczne*. „Nowe Książki” 1970, nr 11, s. 686. Zob. także: S. PIELES: *O niedoszłym królu polskim z Wrocławia*. „Poglądy” 1970, nr 10, s. 12.

<sup>4</sup> W. NAWROCKI: *Sprawiedliwy czy naiwny*. „Poglądy” 1966, nr 9, s. 18.

Powieść historyczną pisze się po to, by w utworze zachowującym ogólne prawidłowości wydarzeń, które się działy, wypowiedzieć prawdy filozoficzne, moralne i polityczne, interesujące i bliskie współczesnemu czytelnikowi. Powieść bez wyraźnej koncepcji historiozoficznej jest zła, ale zła jest też powieść, która wykazuje niewiedzę autora historyczną, jego słabą orientację w wielkiej historycznej antykwarni<sup>5</sup>.

Prawdziwość wydarzeń (zgodność historycznych faktów) stanowi dla recenzentów jeden z najważniejszych elementów w ocenie powieści Pietrasa. Wierność Historii pisanej przez wielkie H staje się najważniejszym elementem oceny – tak negatywnej, jak i pozytywnej. Pisał krytyk:

Głównym źródłem przekazu historycznego jest kronika Thietmara, której polski przekład ukazał się przed kilku laty w Ossolineum. Ponadto, na końcu książeczki autor przytacza liczne tytuły rozpraw i dzieł historycznych, z których przy opracowaniu korzystał i do których lojalnie czytelnika żadnego poznania epoki odsyła<sup>6</sup>.

Na końcu *Obrony Niemczy 1017* Zdzisław Pietras zamieścił notę źródłową, na którą zwraca uwagę Stanisław Wilczek. Krytyk najpierw pochwała odesłanie czytelnika do źródła historycznego jako bardziej kompetentnego i prawdziwego przekazu. Wydaje się, że pamięta, iż ma do czynienia z powieścią, a nie źródłem historycznym. Niestety, już w następnym akapicie możemy przeczytać o niewystarczającym rozwinięciu wątku historycznego<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> S. WILCZEK: *Między historią a współczesnością*. „Poglądy” 1968, nr 7, s. 15.

<sup>7</sup> Ibidem. Warto tutaj przypomnieć, że utwór Pietrasa ukazał się w popularnej serii Wydawnictwa MON *Bitwy – kampanie – dowódcy*, przeznaczony do młodego czytelnika. Por. J. RAKOWSKI: *Bitwy, kampanie, dowódcy*. „Sztandar Młodych” 1967, nr 197.

Brak wierności historycznej w przypadku prozy historycznej Pietrasa dla krytyków była skazą nie do wymazania<sup>8</sup>. Podobne pretensje miała Matylda Wiśniewska, która w recenzji *Dziewczyny z bukowego parku* zarzuciła autorowi:

mnóstwo rażących naiwności, i to zarówno w dialogach, jak i sytuacjach, nic albo niewiele mających wspólnego z prawdopodobieństwem. [...] Zastanawiam się nad przyczyną fiaska, które autor tutaj poniósł, i doszłam do przekonania, że jeśli się obojście nie miało do czynienia z tak zwaną robotą konspiracyjną, nie poznało się jej zasad i praw, do przedstawienia jej w sposób przekonujący i w skali prawdopodobieństwa trzeba szczególnej wyobraźni<sup>9</sup>.

Brak doświadczeń własnych przy opisie młodzieży heroicznie walczącej z germanizacją na Śląsku w jednakim stopniu razi recenzentkę, co komentatorów wytykających Pietrasowi braki w przedstawieniu przez niego prawdy historycznej. Im bardziej pisarz razi krytyków, tym bardziej powinien interesować badaczy i czytelników. Co takiego jest w twórczości autora *Nadziei*, że każe im zapomnieć o jednym z podstawowych elementów, z jakich składa się każda powieść. Kwestia fikcji literackiej tak ważna w prozie historycznej czy romansie jest całkowicie tutaj pomijana. Pretensje względem nieprawdopodobieństwa oraz faktograficznych pomyłek nie powinny mieć racji bytu w stosunku do pisarza, który sam podkreślał:

Być może, o postaciach historycznych powinno się pisać tylko rozprawy naukowe, gdyż jedynie aparat poznawczy [...] gwarantuje jaki taki obiektywizm. Mimo to wciąż jeszcze na świecie

---

<sup>8</sup> Należy zaznaczyć, że podobnych sprzeciwów nie odnotowano chociażby względem pisarstwa Henryka Sienkiewicza czy powieści Mika Waltariego. Publiczność pamiętała tutaj o istnieniu fikcji literackiej, co nie przeszkodziło jej odczytywać powieści tych autorów także w kontekście historycznym.

<sup>9</sup> M. WIŚNIEWSKA: *To nie są bohaterowie*. „Nowe Książki” 1966, nr 19, s. 1177–1178. Diametralnie odmienne stanowisko prezentuje Z. JANKOWSKI: *Lekcja prawdziwego Śląska*. „Fakty i Myśli” 1966, nr 10, s. 2.

powstaje proza artystyczna, w której aż roi się od imion znanych z podręczników szkolnych. I to ma jakiś sens. Instytucja i wyobrażenia pisarza pozwala jasno ukazać to, co uczony jedynie zaledwie naszkicuje w pełnej zastrzeżeń hipotezie. Umarli zaczynają na nowo żyć, myśleć, czuć<sup>10</sup>.

Pietras nie chce pisać historii przez wielkie H, a jego powieści nie pretendują do rangi opracowań historycznych. W zamyśle pisarskim bohater nie musi być całkowitym odzwierciedleniem postaci historycznych. Historia to nie tylko nauka o przeszłości, ale także opowieść. Opowieść, w której – decyzją autora – postaci pojawiają się lub nie, żyją lub umierają w prawdziwym historycznie kontekście. W każdej powieści fikcja miesza się z prawdą, utwory Pietrasa nie są tutaj jakimś szczególnym ewenementem. Nieporozumieniem jest zatem zarzut braku wierności historycznej, stawiany pisarzowi popularnych powieści historycznych.

Zbigniew Kadłubek, sytuujący się w opozycji do recenzentów Pietrasa, zwraca uwagę na chrześcijaństwo, jako tradycję organizującą umysłowość śląskiego prozaika. Dla Kadłubka najważniejszą kwestią pisarstwa Pietrasa jest problematyka etyczna. Niewątpliwie, religijność jest na stałe wpisana w twórczość autora *Nadziei*. Zdaniem Kadłubka, do pisarza przekonuje jeszcze co innego:

Pietras wiedział doskonale, że nie chodzi o jeszcze jedną książkę z wątkiem historycznym do przyjemnego czytania, lecz o życie, los człowieka, pamięć o tym, co było jako dialog z dawnymi pokoleniami<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Fragment posłowa do *Całym sercem*, zamieszczonego w recenzji Stanisława PIELESA: *O niedoszłym królu polskim z Wrocławia*. „Poglądy” 1970, nr 10, s. 12

<sup>11</sup> Z. KADŁUBEK: *Fenomen twórczości*. W: *Okolica najbliższa. Dwugłos o życiu i twórczości Zdzisława Stanisława Pietrasa*. Red. S. KRAWCZYK. Czerwionka-Leszczyny 2007, s. 19.



Kadłubek wyżej stawia tutaj aksjologię dzieła nad przyjemność z lektury. Podobnie, choć w innej tonacji, postępują krytycy w notach dotyczących prawie wszystkich powieści Pietrasa.

Nobilitacja krytyczna może czasem być przekleństwem, zbyt wysokie zaszerogowanie jest w stanie wyrządzić krzywdę niejednej „opowieści”. Werner Krauss pisał:

Literatura porusza się w kierunku odbioru. Toteż w literaturze: jej zasadą jest styl – rozpoznając styl można odcyfrować także adres literatury<sup>12</sup>.

Badacze zgodnie rozpoznali „styl” prozy Zdzisława Pietrasa, umieszczając ją w przegródce „gorsza, niewłaściwa historia”. „Dlaczego w ogóle ta powieść poza elementami przygody i sensacji tak mało ma z intelektualizmu, z filozofii, z wierzeń tamtego czasu”<sup>13</sup> – pytał retorycznie Witold Nawrocki. Zapytajmy więc: Czy każda powieść musi pretendować do rangi dzieła przełomowego?<sup>14</sup> Czy pisarz może – parafrazując Nawrockiego – „nie chceć podejmować odpowiedzialnej problematyki”?

Powieści Pietrasa niewątpliwie wykorzystują olbrzymi potencjał historycznej wiedzy, jednak nie pretendują do rangi doku-

<sup>12</sup> Cyt. za: H.R. JAUSS: *Historia literatury jako prowokacja*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Posłowie K. BARTOSZYŃSKI. Warszawa 1999, s. 137.

<sup>13</sup> W. NAWROCKI: *Sprawiedliwy czy naiwny...*, s. 18.

<sup>14</sup> Ciekawe stanowisko prezentuje tutaj Zofia Kozarynowa: „Wszystko przekalkowane z rzeczywistością, a więc najściślej zgodne z prawdą – ale nie z wymogami literatury. Podany w formie powieści taki filmowy reportaż z życia staje się melodramatem. Dlatego ta książka nie wstrząsa, nie pasjonuje, a nawet nie interesuje”. W przeciwieństwie do innych krytyków, pisarka odczytała powieść Zdzisława Pietrasa w kontekście jego zbytnej wierności w przedstawianiu realiów historycznych. Interesujące jest tutaj podejście do melodramatu, który – w mniemaniu Kozarynowej – nie ma racji bytu jako utwór literacki. Wnosić można zatem, że jedyną możliwą do zaakceptowania literaturą byłaby wyłącznie taka, która nie odwołuje się do znanych schematów, ale projektuje nowość. Odrębną kwestią pozostaje definicja takiego dzieła. Zob. Z. KOZARYNOWA: *Nad Odrą w przededniu wojny*. „Wiadomości” [Londyn] 1963, nr 8, s. 5.

mentu historycznego, czy prozy wysoko-artystycznej<sup>15</sup>. Należą do nurtu popularnego powojennej prozy polskiej, a w znacznej części do jego odmiany popularno-historycznej (w odniesieniu do utworów o temacie historycznym). Są historiami pisanymi przez małe „h”, jednakże zawsze o interesującej intrydze. Krytyk zauważył:

Kiedy napięcie dochodzi do zenitu, Zdzisław Pietras nie ustrzegł się pewnych naiwności przy argumentacji wydarzeń i postaw. Jednak czytelnik zafascynowany rozwojem potęgującego się uczucia między Ulą a Pawłem nie śledzi już tak uważnie narracji politycznej w ostatnich partiach tej interesującej książki. *Ula i ty Bernardzie* jest powieścią o polityce i miłości. Niewątpliwie autor okazał się większym znawcą uczuć aniżeli mężem stanu – nie miejmy mu tego za złe, tym bardziej że utwór Pietrasa czyta się z niesłabnącym napięciem. Może właśnie dlatego?<sup>16</sup>

Przyjemność lektury może zwyciężyć poznawczą pasję. Może właśnie dlatego czytelnik sięgał do powieści Zdzisława Pietrasa? Może docelowym odbiorcą jego powieści nie miał być czytelnik-intelektualista, a raczej odbiorca młodzieżowy lub popularny?<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Pisało o tym wielu krytyków. Zob. np. B. LUBOSZ: *Piastowska powieść*. „Poglądy” 1972, nr 13; M. HRYNIEWICZ: *Za Mieszka II*. „Nowe Książki” 1973, nr 23, s. 31; J. KOSTRZEWSKI: *Sylwetka w mroku*. „Życie Warszawy” 1976, nr 2; K. PASTUSZEWSKI: *Kazimierza Odnowiciela trudy i niepokoje*. „WTK” 1976, nr 9; J. PORĘBSKI [B. LUBOSZ]: *Powrót „Odnowiciela”*. „Poglądy” 1976, nr 8; J. RUSZCZYC: *Tajemniczy król*. „Poglądy” 1976, nr 13, s. 11–12.

<sup>16</sup> W. STANISZ: *Miłość i polityka...*; Zob. także: B. MADEJ: *Liryczne dialogi ze szpiegiem*. „Odgłosy” 1970, nr 36.

<sup>17</sup> Na temat związków pisarza z jego czytelnikami zob. S. PIETRAS: *Czytelnicy i ja*. „Kierunki” 1967, nr 20.



## Bibliografia (wybór)

- AGAMBEN G.: *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2008.
- BACZYŃSKI S.: *Pisma krytyczne*. Wyboru dokonał i wstępem poprzedził A. KIJOWSKI. Warszawa 1963.
- BALCERZAN E.: *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*. Poznań 1972.
- BARAŃCZAK S.: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób tłumaczenia, po co i dla czego się pisze*. Londyn 1990.
- BARTHES R.: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. i posłowie M. BIEŃCZYK. Wstęp M.P. MARKOWSKI. Warszawa 1999.
- BARTHES R.: *Roland Barthes*. Przeł. T. SWOBODA. Gdańsk 2011.
- BATAILLE G.: *Erotyzm*. Przeł. M. OCHAB. Gdańsk 1999, s.33.
- BAUDELAIRE C.: *Dzienniki poufne*. W: *Odmieńcy*. Wybór i oprac. M. JANION i Z. MAJCHROWSKI. Gdańsk 1982.
- BAUDRILLARD J.: *Słowa klucze*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2008.
- BAUDRILLARD J.: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005.
- BOLECKI W.: *Witkacy – Schulz – Gombrowicz*. W: IDEM: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*. Kraków 1999.
- BRAUN K., RÓŻEWICZ T.: *Języki teatru*. Wrocław 1989.
- BUJNICKA M.: *Prawdziwa i prawdopodobna biografia Heleny Mniszek*. W: H. MNISZEK: *Gehenna, czyli dzieje nieszczęśliwej miłości*. Warszawa 1989.
- BUJNOWSKI J.: *Gombrowicz a teoria czystej formy*. „Wiadomości” [Londyn] 1973, nr 30.
- BUJNOWSKI J.: *Gombrowicz en de theorie van der Zuivere Vorm*. Przeł. A. Nderberg. „Soma” 1972, nr 28.
- BUJNOWSKI J.: *O Witoldzie Gombrowiczu*. „Wiadomości” [Londyn] 1970, nr 2.
- BUJNOWSKI J.: *Szkic literacki i krytyka artystyczna*. W: *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*. Red. T. TERLECKI. T. 1. Londyn 1964.
- BUJNOWSKI J.: *Teoria czystej formy we własnym komentarzu Gombrowicza*. W: *Zeszyty Naukowe PUnO. Nowa seria, nr 1: Prace Polonistyczne*. Red. A.H. MOSKAŁOWA. Londyn 1989.

- BURKOT S.: *Tadeusz Różewicz*. Warszawa 1987.
- CIEŚLAK R.: *Poezja wobec kryzysu władzy wzroku. Studia o słowie, obrazie i percepcji*. Szczecin 2006.
- CIORAN E.: *Sylogizmy rozpacz*. Przeł. I. KANIA. Warszawa 2009.
- DEGLER J.: *Witkacego teoria teatru*. W: S.I. WITKIEWICZ: *Czysta forma w teatrze*. Warszawa 1986.
- DONDZIŁŁO C.: *Bajka o moim Hollywood*. „Film” 1964, nr 52.
- DREWNOWSKI T.: *Polityka, egzotyka, erotyka*. „Polityka” 1966, nr 51.
- DREWNOWSKI T.: *Walka o oddech – bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Wyd. 2 uzupełnione. Kraków 2002.
- DYBEL P.: *Błogosław Polsko Alkoholska! (O poezji Ryszarda Miłczewskiego-Bruno)*. W: IDEM: *Ziemscy, słowni, cielesni. Eseje i szkice*. Warszawa 1988.
- DYGAT S.: *Kolonotatnik*. Warszawa 1984.
- DYGAT S.: *Utwory rozproszone*. T. 1. Warszawa 1991.
- ECO U.: *Szaleństwo katalogowania*. Przeł. T. KWIECIEŃ. Poznań 2009.
- FIK M.: *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*. Londyn 1989.
- FLASZEN L.: *Cyrograf*. Wyd. 3 zmienione i poszerzone. Kraków 1996.
- FOUCAULT M.: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Warszawa 1999.
- GIRARD R.: *Kozioł ofiarny*. Przeł. M. GOSZCZYŃSKA. Łódź 1991.
- GIRARD R.: *Sacrum i przemoc*. Przeł. M. i J. PLECIŃSCY. Poznań 1993.
- GOMBROWICZ W.: *List otwarty do Brunona Schulza*. „Miesięcznik Literacki Studio” 1936, nr 7. [dostęp: 20.03.2014r.: <http://cyfrowa.chbp.chelm.pl/dlibra/doccontent?id=8708&dirids=1>]
- GUTKOWSKA B.: *Powieści Stanisława Dygata. Czas i przestrzeń życia i marzenia*. Katowice 1996.
- HOLMGREN B.: *Sedno sprawy, czyli unarodowienie romansu*. „Teksty Drugie” 1995, nr 2/4, s.68–86.
- HRYNIEWICZ M.: *Za Mieszka II*. „Nowe Książki” 1973, nr 23.
- JANKOWSKI Z.: *Lekcja prawdziwego Śląska*. „Fakty i Myśli” 1966, nr 10.
- JARZĘBSKI J.: *Pojęcie „Formy” u Gombrowicza*. W: *Gombrowicz i krytycy*. Wybór i oprac. Z. ŁAPIŃSKI. Kraków-Wrocław 1984.
- JARZĘBSKI J.: *Między awangardą a modernizmem: Witkacy, Schulz, Gombrowicz*. W: IDEM: *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*. Warszawa 1992.
- JARZĘBSKI J.: *Między kreacją a interpretacją*. W: *Gombrowicz filozof*. Wybór i oprac. F.M. CATALUCCIO, J. ILLG. Kraków 1991.
- JAUSS H.R.: *Historia literatury jako prowokacja*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Posłowie K. BARTOSZYŃSKI. Warszawa 1999.
- JELICZ A.: *Trzy powieści historyczne*. „Nowe Książki” 1970, nr 11.
- KADŁUBEK Z.: *Fenomen twórczości*. W: *Okolica najbliższa. Dwugłos o życiu i twórczości Zdzisława Stanisława Pietrasa*. Red. S. KRAWCZYK. Czerwionka-Leszczyny 2007.

- KARPIŃSKA M.: *Pielgrzymowanie heretyka. Józef Bujnowski wobec tradycji śródziemnomorskiej*. W: *Obcy – obecny. Literatura, sztuka i kultura wobec inności. Inny i obcy w kulturze*. Red. P. CIELICZKO, P. KUCIŃSKI. Warszawa 2008.
- KISIEL M.: *Critica varia*. Katowice 2013.
- KISIEL M.: *Jak zrobić wiersz? Z zagadnień warsztatu poetyckiego Ryszarda Miłczewskiego-Bruno*. W: *Žánry živé, mrtvé, revitalizované*. Red. L. PAVERA. Opava 2006.
- KISIEL M.: *Prowincjusz. Modele lektury poezji Ryszarda Miłczewskiego-Bruno*. W: *Žonglerzy słów w literaturze*. Red. M. KITA przy współudziale M. CZEMPKI. Katowice 2006.
- KISIEL M.: *Przypisy do współczesności*. Katowice 2006.
- KISIEL M.: *Tadeusza Różewicza spory o poezję*. W: *Świat integralny. Pół wieku twórczości Tadeusza Różewicza. Materiały konferencji literackiej 14 listopada 1994*. Red. M. KISIEL. Katowice 1994.
- KŁOŚIŃSKI M.: *Broniewski w sferze symulacji*. W: *Broniewski*. Red. M. JOCHEM-CZYK, S. KĘDERSKI M.PIOTROWIAK, M. TRAMER. Katowice 2009.
- KOŁAKOWSKI L.: *Kultura i fetysze. Eseje*. Warszawa 2009.
- KOSTRZEWSKI J.: *Sylwetka w mroku*. „Życie Warszawy” 1976, nr 2.
- KOWALSKA A.: *Pestka*. Warszawa 1996.
- KOZARYNOWA Z.: *Nad Odrą w przededniu wojny*. „Wiadomości” [Londyn] 1963, nr 8.
- KUBIKOWSKI Z.: *Krąg istnienia*. „Odra” 1958, nr 34.
- LEOCIĄK J.: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009.
- LISIECKA A.: *Nowości prozy*. „Życie Literackie” 1965, nr 15.
- LUBOSZ B.: *Piastowska powieść*. „Poglądy” 1972, nr 13.
- LUHMANN N.: *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*. Tłum. J. ŁOZIŃSKI. Warszawa 2003.
- ŁUKASIEWICZ J.: *Oko poematu*. Wrocław 1991.
- MADEJ B.: *Liryczne dialogi ze szpiegiem*. „Odgłosy” 1970, nr 36.
- MAGRIS C.: *O podróżowaniu*. „Zeszyty literackie” 2006, nr 1.
- MAJCHROWSKI Z.: *Poezja jako otwarta rana. Czytając Różewicza*. Gdańsk 2000.
- Mała encyklopedia medycyny*. T. 3. Red. T. ROŻNIATOWSKI, Warszawa 1991.
- MARKOWSKI M.P.: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007.
- MARTUSZEWSKA A.: *„Ta trzecia”. Problemy literatury popularnej*. Gdańsk 1997.
- MARX J.: *Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przeklętych*. T. 1. Warszawa 2002.
- MELKOWSKI S.: *Moralność, obyczaj czy też konwencja*. „Twórczość” 1965, nr 7.
- MELKOWSKI S.: *Wojciech Żukrowski*. Warszawa 1985.
- MILCZEWSKI-BRUNO R.: *Poezja. Proza. Listy*. T. 1–3. Warszawa 1989.

- MNISZEK H.: *Trędowata*. T. 1–2. Kraków 1972.
- NAWROCKI W.: *Sprawiedliwy czy naiwny*. „Poglądy” 1966, nr 9.
- NEĆKA A.: *Anka Kowalska: scriptrix unius libri*. W: *Artyści z Zagłębia. Materiały VII Sesji Zagłębiowskiej*. Red. M. KISIEL, P. MAJERSKI. Sosnowiec 2009.
- NOWICKI K.: *Milczewska okolica*. W: R. MILCZEWSKI-BRUNO: *Poezja. Proza. Listy*. T.1. Warszawa 1989.
- PASTUSZEWSKI K.: *Kazimierza Odnowiciela trudy i niepokoje*. „WTK” 1976, nr 9.
- PIELES S.: *O niedoszłym królu polskim z Wrocławia*. „Poglądy” 1970, nr 10.
- PIELES S.: *Powieść o polsko-niemieckim pograniczu*. „Poglądy” 1963, nr 4.
- PIESZCZACHOWICZ J.: *Tęsknota do prawd pewnych*. „Współczesność” 1967, nr 2.
- PIETRAS S.: *Czytelnicy i ja*. „Kierunki” 1967, nr 20.
- PIOTROWIAK J.: *W świetle i mroku. Studia i szkice o poezji dwudziestolecia międzywojennego*. Katowice 2003.
- PIOTROWSKI A.: *Pogranicze w przededniu*. „Słowo Powszechne” 1962, nr 255.
- PIWIŃSKA M.: *Różewicz, romantyzm, awangarda*. „Dialog” 1969, nr 7.
- PORĘBSKI J. [B. LUBOSZ]: *Powrót „Odnowiciela”*. „Poglądy” 1976, nr 8.
- PRZYBÓŚ J.: *Przeciwko wszystkim jedynictwu czyli o szmirze*. W: IDEM: *Sens poetycki*. T. 2. Wyd. 2 powiększone. Kraków 1967.
- PYSZNY J.: *O konstrukcji bohaterów „Trędowatej”*. „Literaria” 1978. T. 9.
- RAKOWSKI J.: *Bitwy, kampanie, dowódcy*. „Sztandar Młodych” 1967, nr 197.
- ROHOZIŃSKI J.: *Zderzenie z tematem*. „Współczesność” 1965, nr 25/26.
- RUSZCZYC J.: *Tajemniczy król*. „Poglądy” 1976, nr 13.
- RÓŻEWICZ T.: *Margines, ale....* Wrocław 2010.
- RÓŻEWICZ T.: *Poezja*. T. 1–3. Wrocław 2005–2006.
- RÓŻEWICZ T.: *Wycieczka do muzeum*. Warszawa 1972.
- SIEWKOWSKI M.: *Rysunek zapomnianego wiersza. O twórczości Ryszarda Milczewskiego-Bruno*. Toruń 2010.
- SKWARCZYŃSKI Z.: *Stanisław Dygat*. Warszawa 1976.
- SŁAWEK T.: *Czytająca list przy otwartym oknie*. W: *Tekst, (czytelnik), margines*. Red. W. KALAGA, T. SŁAWEK. Wstęp. E. PROWER. Katowice 1988.
- Słownik Języka Polskiego PWN*. T. 3. Red. M. SZYMCAK. Warszawa 1981.
- STANISZ W.: *Miłość i polityka*. „Poglądy” 1970, nr 14.
- STRZEMIŃSKI W.: *Teoria widzenia*. Kraków 1958.
- SUSUŁ J.: *Anka Kowalska: „Pestka”*. „Tygodnik Powszechny” 1964, nr 50.
- Symbolika oka w literaturze i sztuce. Od religii do popkultury*. Red. A. BORKOWSKI, E. BORKOWSKA, J. SAWICKA-JUREK. Siedlce 2009.
- SZWEDOWICZ W.: *Miłość jako światopogląd*. „Nowe Książki” 1964, nr 24.
- TISCHLER J.: *Kamienne tablice obrazy*. „Rzeczypołita”, z dn. 7 listopada 2008.
- Wydanie Internetowe: [http://www.rp.pl/artykul/73290,216168\\_Kamienne\\_tablice\\_obrazy.html?p=1](http://www.rp.pl/artykul/73290,216168_Kamienne_tablice_obrazy.html?p=1)
- WALAS T.: *Posłowie*. W: H. MNISZEK: *Trędowata*. T. 2. Kraków 1972.

- WILCZEK S.: *Między historią a współczesnością*. „Poglądy” 1968, nr 7.
- WIŚNIEWSKA M.: *To nie są bohaterowie*. „Nowe Książki” 1966, nr 19.
- WZOREK A.: *Sztuka pisarska Wojciecha Żukrowskiego*. Kielce 2013.
- ZIELIŃSKI S.: *Wycieczki balonem*. No 4. Warszawa 1971.
- ZIELIŃSKI W.: *Dziedzictwo Villona*. „Życie Literackie” 1983, nr 24.
- ŻUKROWSKI W.: *Kamienne tablice*. T. 1–2. Warszawa 1980.
- ŻUREK W.: *Wyjechał w kolejną podróż...* „Argumenty” 1978, nr 44.





## Nota bibliograficzna

Prace tworzące niniejszą książkę były – z wyjątkiem szkicu o *Trędowatej* Heleny Mniszkówny – już wcześniej publikowane w tomach zbiorowych lub do nich są skierowane. Na użytek obecnej publikacji zostały jeszcze raz przejrzone i poprawione. Poniżej podaję miejsca pierwodruków:

*Anatomia oka, czyli o Różewiczowskim postrzeganiu.* W: *Różewicz: dodawanie.* Red. E. BARTOS, M. CUBER. Katowice 2012, s. 13–25.

*Dramat (nie)wyrażonego. O doświadczeniu śmierci w twórczości Tadeusza Różewicza.* W: *Doświadczając. Szkice o twórczości (anty)modernistycznej.* Red. E. BARTOS, M. KŁOSIŃSKI. Katowice 2014 [w druku].

*Nie-znośna obecność w dźwięku. O teorii wiersza Ryszarda Miłczewskiego-Bruno.* W: *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?* T. 3. Red. A. SZAWERNA-DYRSZKA, J. OLEJNICZAK. Katowice 2012, s. 127–138.

*Podglądanie. O „Kamiennych tablicach” Wojciecha Żukrowskiego.* W: *Literatura popularna.* T.1.: *Dyskursy wielorakie.* Red. E. BARTOS, M. TOMCZOK. Katowice 2013, s. 429–441.

*Papierowy romans. O „Pestce” Anki Kowalskiej.* W: *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje.* T. 3. *Centrum i pogranicza literatury.* Red. E. DUTKA, G. MAROSZCZUK. Katowice 2014, s. 139–158.

*Dygat w Ameryce.* W: *Literatura polska obu Ameryk.* Red. B. NOWACKA, B. SZALESTA-ROGOWSKA. Katowice 2014, s. 499–506.

*Gombrowicz i Czysta Forma. O zapomnianym szkicu Józefa Bujnowskiego.* W: *Obszary polonistyki. Język – kultura – literatura.* Red. J. PASTERKA, M. KUŁAKOWSKA, A. ANTAS, K. KRZYSZTOŃ. Rzeszów 2014, s. 196–204.

*Paradoksy. Wokół recepcji twórczości Zdzisława Stanisława Pietrasa.* W: *Oko-lica najbliższa. Nad Bierawką. Nad Rudą.* Red. S. KRAWCZYK, P. MAJERSKI. Czerwionka-Leszczyny 2012, s. 14–20.



## Indeks nazwisk

- Agamben Giorgio 28, 34–35  
Antas Aneta 167  
Aragon Louis 65  
Arystoteles 130
- Baczyński Krzysztof Kamil 18  
Baczyński Stanisław 8  
Balcerzan Edward 9  
Balzac Honoré de 9  
Barańczak Stanisław 53–54  
Barrie James Matthew 128  
Barthes Roland 9, 108–109, 120–121  
Bartoszyński Kazimierz 158  
Bataille Georges 106–107  
Baudelaire Charles 64, 118, 120  
Baudrillard Jean 32, 92  
Bereza Henryk 64  
Berman Jakub 61  
Białoszewski Miron 65  
Bieńczyk Marek 108  
Bolecki Włodzimierz 149–150  
Bolesław III Krzywousty 154  
Borkowska Ewa 91  
Borkowski Andrzej 91  
Borowski Tadeusz 19  
Braun Kazimierz 47, 59  
Broniewski Władysław 32  
Bronson Betty 129  
Bujnicka Maria 77, 80  
Bujnowski Józef 12, 139–152, 167  
Burkot Stanisław 17–18
- Bursa Andrzej 65
- Cataluccio Francesco M. 150  
Cieliczko Paweł 140  
Cieślak Robert 44, 45–46, 49  
Cioran Emil 7  
Conrad Joseph 7  
Cuber Marta zob. Tomczok Marta  
Czempka Maria 69  
Czernecka Aleksandra 69  
Czychowski Mieczysław 71
- Debray Régis 92  
Degler Janusz 150  
Derrida Jacques 148  
Dłuska Maria 65  
Dondziłło Czesław 127  
Dostojewski Fiodor 60  
Drewnowski Tadeusz 54–56, 61, 90  
Dutka Elżbieta 167  
Dybel Paweł 66  
Dygat Stanisław 12, 127–136, 167
- Eco Umberto 13  
Eliot Thomas Stearns 71
- Fiedler Leslie Aron 24  
Fik Marta 53  
Flaszen Ludwik 61  
Foucault Michel 91

- Gałczyński Konstanty Ildefons 65  
Girard René 11, 80–81, 83, 86, 87  
Głowiński Michał 54  
Goethe Johann Wolfgang 39  
Gombrowicz Witold 12, 139–152, 167  
Goszczyńska Mirosława 83  
Grochowiak Stanisław 65  
Gutkowska Barbara 132
- Henryk IV Probus 154  
Herling-Grudziński Gustaw 101  
Hłasko Marek 65  
Hoffman Jerzy 61  
Holmgren Beth 85  
Honegger Arthur 22  
Hryniewicz Marek 159
- Illg Jerzy 150  
Ingarden Roman 71  
Iwaszkiewicz Jarosław 61
- Janion Maria 118  
Jankowski Zbigniew 156  
Jarzębski Jerzy 150  
Jauss Hans Robert 158  
Jelicz Antonina 154  
Jochemczyk Mariusz 32
- Kadłubek Zbigniew 157, 158  
Kalaga Wojciech 39  
Kania Ireneusz 7  
Kapera Bronisław 129  
Karpińska Marta 140–141  
Kazimierz Odnowiciel 154, 159  
Kędzierski Sławomir 32  
Kijowski Andrzej 8  
Kisiel Marian 13–14, 20, 43, 45, 69, 73, 110, 141  
Kita Małgorzata 69  
Kłosiński Michał 32, 167  
Kołakowski Leszek 58–59  
Komendant Tadeusz 91
- Kostrzewski Józef 159  
Kowalska Anka 12, 105–126, 167  
Kozarynowa Zofia 158  
Krauss Werner 158  
Krawczyk Stanisław 157, 167  
Królak Sławomir 32, 34, 92  
Krzysztoń Karolina 167  
Kubikowski Zbigniew 132  
Kuciński Paweł 140  
Kułakowska Małgorzata 167  
Kwiecień Tomasz 13
- Leociak Jacek 21–23, 26–27, 29, 35  
Leśmian Bolesław 65, 68, 150  
Lisiecka Alicja 105  
London Jack 7  
Lubosz Bolesław 159  
Luhmann Niklas 81, 106, 112, 115
- Łapiński Zdzisław 150  
Łoziński Jerzy 81, 106  
Łukasiewicz Jacek 53–54  
Łukasiewicz Małgorzata 158
- Madej Bogda 159  
Magris Claudio 133, 136  
Majchrowski Zbigniew 24, 25, 118  
Majerski Paweł 110, 167  
Marek (św.) 87  
Markiewicz Henryk 62  
Markowski Michał Paweł 108, 150  
Maroszczuk Grażyna 167  
Martin Ferenc 103  
Martuszevska Anna 78  
Marx Jan 63–64  
Matuszewski Ignacy 62  
Melkowski Stefan 89–90, 97, 105, 113  
Mieszko II Lambert 154, 159  
Mikołajek Tadeusz 65  
Milch Baruch 22  
Milczewski-Bruno Ryszard 11, 63–73, 167

- Mniszek Helena 11, 77–88, 167  
Moskalowa Alicja Helena 139  
Musil Robert 136
- Nastulanka Krystyna 17–18  
Nawrocki Witold 154, 158  
Nederberg Adriaan 139  
Nęcka Agnieszka 110  
Nikorowicz Ignacy 25  
Nowacka Beata 167  
Nowakowski Marek 65  
Nowicki Krzysztof 64, 66
- Ochab Maryna 106  
Olejniczak Józef 167
- Pasterska Jolanta 167  
Pastuszewski Karol 159  
Pavera Libor 73  
Pawelec Dariusz 69  
Pieles Stanisław 153–154, 157  
Pieszczachowicz Jan 90  
Pietras Zdzisław Stanisław 12, 153–159, 167  
Piotrowiak Jan 39  
Piotrowiak Miłosz 32  
Piotrowski Andrzej 153  
Piwińska Marta 20  
Plecińska Maria 81  
Pleciński Jacek 81  
Pluta Jerzy 65, 70  
Polakowska Irena 71  
Porębski Janusz (pseud.) zob. Lubosz Bolesław  
Prower Emanuel 39  
Przyboś Julian 8, 43, 61  
Pyszny Joanna 84
- Rakowski Jerzy 155  
Rohoziński Janusz 111  
Roux Dominik de 144–148  
Roźniatowski Tadeusz 82
- Różewicz Tadeusz 11, 17–51, 53–62, 65, 167  
Ruszczyk Jan 159
- Sawicka-Jurek Jolanta 91  
Schulz Bruno 142, 145, 148–150  
Sienkiewicz Henryk 156  
Siewkowski Michał 63–65, 67–68, 70  
Skarga Barbara 21–22  
Skwarczyński Zdzisław 130  
Sławek Tadeusz 39  
Staff Leopold 37, 43  
Stanisz Wacław 153, 159  
Starobinski Jean 87  
Strzelecki Jan 20  
Strzeмиński Władysław 41  
Susul Jacek 105, 119  
Swoboda Tomasz 9  
Szałasta-Rogowska Bożena 167  
Szatkowski Jerzy 69–70  
Szabó Magda 116  
Szawerna-Dyrszka Anna 167  
Szwedowicz Władysław 105, 114  
Szymczak Mieczysław 72
- Terlecki Tymon 140  
Thietmar z Merseburga 155  
Tischler János 103  
Tomczok Marta 167  
Tramer Maciej 32  
Tuwim Julian 65
- Vermeer van Delf Jan 39  
Vico Giambattista 26–27, 29  
Villon François 63
- Walas Teresa 79  
Wallace Stevens 7  
Waltari Mika 156  
Wążyk Adam 11, 53–56, 58, 61, 62  
Wilczek Stanisław 155

Wilhelmi Janusz 101

Wiśniewska Matylda 156

Witkiewicz Stanisław Ignacy 139, 142,  
148–151

Wyka Kazimierz 55–56, 58

Wzorek Anna 89, 101

Zgorzelska Krystyna 110

Zieliński Stanisław 90

Zieliński Wiesław 63

Żukrowski Wojciech 12, 89–104, 167

Żurek Wiesława 133

Ewa Bartos

E/P  
Sketches on “High” and “Popular” Literature

Summary

*E/P. Sketches on “High” and “Popular” Literature* is a selection of interpretative works that seek to find traces of unusual nature in texts by authors writing for different target audiences. The first part concerns poetry, the second – prose, and the third – critique.

The first part begins with a sketch entitled *The Drama of the Un(Spoken). On the Experience of Death in the Works by Tadeusz Różewicz*, which takes up the subject of the trauma of the absence expressed by means of language. *The Anatomy of the Eye. On the Perception in Różewicz* deals with the issue of how Różewicz perceives the world, and why he does so predominantly from the dark side. However, a sketch *Różewicz’s Reply. Around the Poem “The Crystal Inside of a Dirty Man”* brings forth a poetic dialogue between Adam Ważyk and Tadeusz Różewicz – an inspiring yet strong exchange of political and moral opinion rendered in verse. A component to the Różewicz’s part is a sketch entitled *Un-bearable Presence of the Sound. On the Theory of a Poem by Ryszard Milczewski-Bruno*, which treats about a poet who was renowned in the 1960s and 1970s.

Chapter two proceeds with a sketch „*Immortal Novel.*” *Issues on „The Leprous” by Helena Mniszkówna*. Here the focus is on the protagonist, who brings forth Girard’s concept of the scapegoat. The Leprous is therefore doomed to die. The subsequent texts provide interpretation of the much loved romances. Hence, *Peeping. On „Stone Tablets” by Wojciech Żukrowski*, reveals elements of a spy plot, and how the narrator’s voyeuristic perspective influences the protagonists. Also, *Paper Love Affair. On „Pestka” by Anka Kowalska* is an attempt to discuss the novel (the only one by this author) from the perspective of changes that undergo in the semantic field of the romance as a literary genre. The author of the text takes the assump-



tion that Kowalska offers a specter of possible scenarios of love affairs between the protagonists of the novel. The second part ends with an unusual romance between the writer and the reader. Hence, „*Nieprawdziwy Kraj Prawdziwy*” [*The (Un)real Land*]. *Stanisław Dygat’s Encounter with America* provides a brief analysis of the way the author of *Lake Constance* enchants his readers in his essays and travelogues. While describing, Dygat in fact does not describe, but rather transplants his readers to a world where the real journey interweaves with the conceptual America.

The third part consists of two texts. They both are an attempt to research a specific relation between literary scholars and critics, and the work itself. Thus, *Gombrowicz and the Pure Form. On the Forgotten Essay* by Józef Bujanowski recalls readings where the scholar tries to find links between the two renowned artists, namely, Witold Gombrowicz and Stanisław Ignacy Witkiewicz. The concept of the Pure Form serves to analyze the literary output of the author of *Ferdydurke*. If a text about Bujanowski is reminiscent of the way of thinking of the emigration writer, then the last article in the book, *Paradoxes. The Reception of Works* by Zdzisław Pietras, is a journey across the world of reviews toward the historical novels which used to be popular. Here the critique or recognition of popular historical novels was based on the readers’ expectations, as well as expectations of the cultural policy of the state.

Ewa Bartos

E/P

## Die Skizzen über „elitäre“ und „populäre“ Literatur

### Zusammenfassung

Das Buch *E/P. Die Skizzen über „elitäre“ und „populäre“ Literatur* beinhaltet die Beiträge, in denen die Verfasserin nach den Spuren der Besonderheit in den literarischen Texten von verschiedenerlei Autoren sucht. Der erste Teil betrifft Dichtung, der zweite Prosa und der dritte Kritik.

Der erste Teil beginnt mit dem Beitrag *Die Tragödie des (Nicht)Ausgedrückten. Zur Todeserfahrung in den Werken von Tadeusz Różewicz*, wo es von dem mit den Worten ausgedrückten Abwesenheitstrauma die Rede ist. In nachfolgender Skizze *Die Augenanatomie. Die Betrachtungsweise von Różewicz* wird ergründet, auf welche Art und Weise der Autor von *Kartoteka* (Kartei) die Welt bewertet, und warum er das oft aus einer „düsteren“ Perspektive macht. Der Beitrag *Różewiczs Erwiderung. Ringsum das Poem „Makelloser Innere eines schmutzigen Menschen“* werden der von Adam Ważyk und Tadeusz Różewicz geführte poetische Dialog und die in ihren Versen verewigte, interessante aber heftige Diskussion der beiden Schriftsteller über politische und ethische Probleme zurückgerufen. Der dem Różewicz gewidmete Teil wird durch die Skizze *Un-erträgliche Präsenz im Klang. Zur Gedichttheorie von Ryszard Miłczewski-Bruno* ergänzt, die ein Versuch ist, den in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts populären Dichter darzustellen.

Der zweite Teil wird mit dem Beitrag *„Unsterblicher Roman“. Ein paar Bemerkungen über „Trędowata“ (Die Aussätzige) von Helena Mniszkówna* eröffnet, in dem sich die Verfasserin auf die Protagonistin konzentriert hat. Diese gilt zwar in dem Roman als ein Sündenbock von René Girard, eine tragische Gestalt, die schließlich ums Leben kommen muss. Die zwei nächsten Beiträge handeln über bekannte und von den Lesern beliebte Romane. *Die Beobachtung durch das Schlüsselloch. Zu „Kamienne tablice“ (Stein-*

*tafeln*) von Wojciech Żukrowski ist eine Studie über Spionagemotive und darüber, wie die Romanhelden von der Betrachtungsweise eines Voyeurs beeinflusst werden. *Eine Scheinromanze*. Zu „*Pestka*“ (*Der Kern*) von Anka Kowalska ist ein Versuch, den einzigen Roman der Autorin hinsichtlich der in semantischer Struktur der Romanze vor sich gehenden Änderungen zu beurteilen. Die Verfasserin nimmt an, dass Kowalska verschiedene eventuelle Szenarios der Liebesbeziehungen zwischen den Hauptpersonen darstellt. Der zweite Teil endet mit einer untypischen Romanze, die sich zwischen den Lesern und dem Autor abspielt. „*Irreales wirkliches Land*“. *Amerikaerlebnisse* von Stanisław Dygat ist eine kurze Analyse von der Art und Weise, auf welche der Autor von *Jeziorko Bodeńskie* (*Der Bodensee*) die Leser mit seinen Reisefeuilletons und Reiseberichten verführt. Der Schriftsteller, der schildernd nicht beschreibt, versetzt den Leser in eine solche Welt, wo sich die wirkliche Reise mit einer Vorstellung von Amerika vermischt.

Den dritten Teil bilden zwei Beiträge, die auf die spezifische Beziehung zwischen den Literaturforschern, den Literaturkritikern und dem Werk selbst eingehen. *Gombrowicz und Reine Form*. Zu *vergessener Skizze* von Józef Bujnowski erinnert uns an die Lektüre, in der der Forscher nach den Zusammenhängen zwischen zwei geschätzten Künstlern: Witold Gombrowicz und Stanisław Ignacy Witkiewicz sucht. Der Begriff „reine Form“ dient hier der Analyse von dem ganzen Werk des Autors von Ferdynand. Ist die Skizze über Bujnowski eine Art Erinnerung an die Denkweise des Exilforschers, so ist der das Buch abschließende Beitrag *Paradoxe*. *Die Rezeption des Werkes* von Zdzisław Stanisław Pietras eine Reise durch die Kritikwelt, den einst gern gelesenen historischen Romanen entgegen. Hier entsprechen die tadelnden oder die akzeptablen Meinungen über populäre historische Romane nicht nur den Lesererwartungen sondern auch der Kulturpolitik des Staates.



Redaktor  
Barbara Pietrucha

Projekt okładki  
Anna Gawryś

Redaktor techniczny  
Barbara Arenhövel

Korektor  
Aleksandra Król

Łamanie  
Marek Zagniński

Copyright © 2014 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 987-83-8012-037-2**

(wersja drukowana)

**ISBN 987-83-8012-038-9**  
(wersja elektroniczna)

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 11,25. Ark. wyd. 9,50. Papier  
offset, kl. III, 90 g                      Cena 20 zł (+VAT)

---

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Autorka przedstawia (cytując i komentując recenzje i omówienia) sposoby nadawania znaczenia analizowanym utworom w ich kontekście macierzystym, pokazuje jak wygląda spojrzenie z dystansu w ujęciach historyczno-literackich i wreszcie proponuje własne odczytanie mające już charakter bardziej uniwersalny, często odkrywczy. Te odczytania obejmują dramatyczną niemożność opisaną wojennej śmierci, charakterystyczny sposób postrzegania/widzenia świata i zapoznaną polemikę z nawróconym „terroretykiem” socrealizmu Adamem Ważykiem w twórczości Tadeusza Różewicza i swoistą teorię poezji Ryszarda Milczewskiego-Bruno. To wspomniana już Stefcia Rudecka jako symboliczny „kozioł ofiarny” złożony na ołtarzu porządku społecznego, totalna inwigilacja w świecie powieściowym *Kamiennych tablic* Wojciecha Żukrowskiego, wnikliwa interpretacja narracji i narratorki *Pestki* Anki Kowalskiej oraz strategii pisarskiej Stanisława Dygata. To również wskazanie na odkrywczą lekturę Gombrowicza w perspektywie „napieć kierunkowych” teorii Czystej Formy Stanisława Ignacego Witkiewicza przeprowadzoną przez Józefa Bujnowskiego, a zapoznaną przez współczesnych gombrowiczologów oraz analiza zróżnicowanych sposobów nadawania/korygowania sensu powieściom historycznym śląskiego pisarza przez recenzentów i krytyków.

Z recenzji wydawniczej  
prof. zw. dr. hab. Tomasza Stępnia

Więcej o książce



CENA 20 ZŁ	ISSN 0208-6336
(+ VAT)	ISBN 978-83-8012-037-2